

CHARLINE PLUVINET

DISPARAÎTRE DANS LA FICTION

LA TRAVERSÉE DU MIROIR DU *DOCTEUR PASAVENTO*

§1 Le docteur Pasavento est un cas clinique qui se prête tout à fait à une étude des masques de la fiction, masques qu'elle fournit à l'écrivain qui désire se réinventer, mais aussi masques qu'elle adopte elle-même pour dissimuler son statut. C'est pourquoi, dans le miroir de cette analyse qui s'efforcera d'embrasser les multiples jeux d'illusion orchestrés simultanément par ce personnage et son créateur, la position de ce médecin supposé s'inverse et nous offre un patient remarquable, dont le rêve est justement de se cacher des autres en jouant à porter des masques. Or le personnage transmet son nom au roman d'Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento* (Vila-Matas, [2005] 2006)¹, premier signe que son obsession a contaminé toute la fiction romanesque. Celle-ci se comprend alors comme un espace où s'engage une fictionnalisation de soi sous la forme d'une expérience de la disparition qui se jouerait à un double niveau, comme nous le verrons au fil de l'analyse : au sein de l'univers romanesque créé, c'est le personnage Pasavento qui plonge dans la fiction pour fuir le monde mais, ce faisant, il apparaît peu à peu que ce premier mouvement semble s'accompagner en profondeur, à un niveau de réalité supérieur, de la disparition d'Enrique Vila-Matas lui-même par *et* dans la fiction. Cette alliance complexe et souvent subtile de la fiction et de la disparition constitue l'originalité de la démarche romanesque d'où naît *Docteur Pasavento*.

« Nous nous promenions sur ce que l'on appelle l'allée du bout du monde » (DP : 9)

- §2 Le roman s'ouvre sur ces mots et amorce ainsi une longue « promenade » de l'écrivain Pasavento qui, comme le suggère déjà le nom attribué à ce « mélancolique sentier près du château de Montaigne » (DP : 9), va le conduire dès lors aux confins de la réalité. Ce parcours romanesque s'engage à la faveur de la rencontre de deux interrogations sur l'auteur et la création littéraire, qui vont se conjoindre et se confondre dans la suite du récit. La première concerne la passion pour la disparition du sujet, tandis que la seconde porte sur les effets de confusion entre réalité et fiction.
- §3 Ces deux interrogations traversent toute l'œuvre d'Enrique Vila-Matas et ne constituent pas en elles-mêmes l'originalité de ce roman. Ainsi, comme l'écrivain le rappelle lui-même lors d'entretiens, la passion pour la disparition est la sienne avant d'être celle de son personnage, Andrés Pasavento. C'est un « vieux thème » de son œuvre depuis, par exemple, le récit intitulé « L'art de la disparition », présent dans le recueil *Suicides exemplaires* ([1991] 1995), première réalisation dans la fiction du désir d'être un « écrivain caché » que poursuivra Pasavento une quinzaine d'années plus tard. Mentionnons aussi dans *Bartleby et compagnie* ([2000] 2002) le recensement des écrivains négatifs, dont certains se retirent simultanément du monde et de la littérature, tel l'écrivain américain Jerome Salinger, ou encore l'article « Écrire pour disparaître » qui a été repris dans le volume *Mastroianni-sur-Mer* ([2000] 2005). De même, l'œuvre d'Enrique Vila-Matas montre qu'il conçoit la littérature comme un tressage de la fiction et de la réalité, conception exposée dans l'article « Un explorateur qui avance » par une métaphore tauromachique : « Vie et littérature embrassées comme le taureau au torero composant une seule figure, un seul corps » ([2000] 2005 : 126). Dans le même esprit, l'écrivain reprend à son compte, dans l'article « Bolaño, si près si loin », une citation de Roland Barthes : « Toute biographie est fictionnelle et toute fiction est autobiographique » ([2000] 2005 : 167). Cette conception de la littérature sera mise en pratique exemplairement dans *Paris ne finit jamais*, roman autobiographique qui se définit justement comme « une fiction parmi mille autres possibles » (2003a : 130).
- §4 Cependant, à quelques semaines de distance, notre personnage de roman, qui est encore anonyme (il sera nommé tardivement dans le livre), se confronte tour à tour à ces deux questions, d'une part lorsqu'une voix inconnue lui demande lors de sa promenade près du château de Montaigne : « D'où vient ta passion pour la disparition ? » (DP : 9) et, d'autre part, lorsqu'on lui propose de discuter avec Bernado Atxaga au cours d'une conférence à Séville de « la façon dont la réalité danse avec la fiction à la frontière » (DP : 15). Se révèle alors la complémentarité possible mais jusqu'alors inaperçue de ces deux thèmes que le roman va nouer ensemble : en effet, Pasavento choisit de répondre conjointement à ces deux

interrogations successives. Mais ce faisant, il abandonne le discours et la théorie littéraire – le personnage ne se rendra pas à la conférence à Séville – pour explorer *en pratique* la fécondité de ce nouveau rapprochement : ainsi le personnage abandonne sa vie d'alors pour disparaître réellement aux yeux du monde, il fuit à Naples puis en Suisse et se transforme en un autre en adoptant le nom fictif de « docteur Pasavento », personnage totalement imaginaire mais qui recouvre progressivement l'identité réelle du narrateur. Le désir de disparition du sujet se réalise donc par une plongée dans la fiction et, inversement, son goût pour l'indistinction du réel et du fictionnel efface finalement les traces de sa présence dans le monde. Ce double mouvement s'apparente à une expérience carrollienne : le miroir marque ce seuil où Alice quitte le monde réel pour explorer un territoire imaginaire et adopter une nouvelle identité.

§5 Ainsi, le rôle de la fiction semble se définir comme un moyen ou un espace où vivre cette disparition du sujet, soit au premier degré pour le personnage, soit au second degré pour Enrique Vila-Matas qui orchestre dans le récit fictionnel la disparition d'un autre que soi. Du reste, au terme de son aventure, Pasavento nous propose de lui-même, et avec beaucoup d'ironie, cette interprétation du roman :

Je pense parfois que, si je n'avais pas eu le courage suffisant pour satisfaire mon désir de disparaître en tant qu'écrivain et rompre avec tout, [...] j'aurais toujours pu utiliser le pouvoir donné par l'écriture de fiction pour, ne fût-ce que sur le papier, devenir la personne que dans la vie réelle je n'osais pas être. Mais, par bonheur, j'ai eu ce courage et il n'a pas été nécessaire d'avoir recours à la fiction (*DP* : 379).

§6 Faut-il en conclure que la fiction n'est pour Enrique Vila-Matas qu'une forme de substitution, un moyen disponible pour réaliser, au moins imaginairement, une aspiration impossible ? Autrement dit, la fiction se destine-t-elle entièrement à une finalité extérieure et préalable à l'écriture ? L'invention fictionnelle ne permet-elle pas au romancier de créer au contraire un lieu particulier qui ne serait plus seulement placé en regard de la réalité, mais qui présenterait d'autres enjeux que la fiction explore de façon privilégiée ? Ce doute sur l'interprétation à donner au jeu fictionnel engagé dans le roman se renforce d'ailleurs lorsque nous lisons certains entretiens de l'écrivain où il affirme que s'il voulait disparaître, il n'aurait pas perdu son temps à écrire ce livre. C'est pourquoi cette conjonction de la fiction et de la disparition doit être étudiée sous un autre angle et, gardant à l'esprit le récit de Lewis Carroll, *Through the Looking-Glass* ([1872] 1990), je me propose d'utiliser l'image de la traversée du miroir comme point de départ de mon exploration, pour situer plus précisément les enjeux de ce livre si proche des obsessions personnelles de l'écrivain réel qu'il instaure une confusion véritable entre auteur et personnage, plus aiguë, me semble-t-il, que dans les œuvres précédentes du romancier. La métaphore du miroir le révèle, ce sont bien les frontières ou les seuils qui sont ici interrogés à un double niveau, entre disparition et persistance d'un sujet, et entre réalité et

fiction. De ce point de vue, *Docteur Pasavento* nous permet d'aborder d'une autre manière la question du statut générique de ce récit, en évitant pour un temps le terme d'autofiction, dont la définition dans les études critiques semble aussi trouble que les textes qu'il caractérise² : l'œuvre d'Enrique Vila-Matas ne s'installe pas à l'intérieur d'une forme définie, mais se développe précisément dans une zone de *friction* où les catégories génériques, entre récits fictionnels et récits référentiels, deviennent perméables.

Pasavento devant le miroir

57 À la manière d'Alice, quittant son identité et sa vie réelle, Pasavento s'engage dans une traversée du miroir lorsqu'il décide de ne pas se rendre à la conférence organisée à Séville et de partir ailleurs. Se découvre alors le monde intérieur au reflet « exactement semblable » à notre réalité mais où « les objets [...] sont inversés » (Carroll, [1872] 1990 : 261) ; plus exactement, Alice explique dans le texte original anglais que les choses « vont dans un autre sens³ ». Mais cette traversée n'est pas instantanée pour le personnage, contrairement à l'expérience d'Alice qui, en un instant, réussit à « saut[er] avec agilité dans le salon du miroir » (Carroll, [1872] 1990 : 262-263) ; au contraire, elle acquiert une durée dans le roman – si tant est que cette traversée parvienne à son terme, nous le verrons plus tard. Le recours à l'intertexte carrollien se justifie alors, car le roman est jalonné significativement au fil des chapitres d'une suite de scènes où Pasavento met à l'épreuve sa tentative de disparition, en se confrontant justement à son reflet dans le miroir pour constater par lui-même l'évolution de son être.

58 C'est à Naples, dans la chambre d'hôtel où il a trouvé refuge après sa fuite inattendue à la gare de Séville, que Pasavento s'observe pour la première fois :

J'écris ces mots, et je surprends tout à coup ma propre personne en train d'apparaître et de disparaître dans le miroir de la chambre. Apparaître et disparaître. Comme si j'étais obligé de mener les deux verbes à leurs dernières extrémités (*DP* : 63).

59 Le miroir lui renvoie une image troublée, mise au point par intermittence, signe pour le personnage qu'une transformation est en cours : son être oscillerait pour le moment entre deux états opposés, mais sa qualité première – son existence – serait déjà fortement érodée. Ou peut-être faut-il comprendre que c'est le miroir lui-même qui commence à perdre sa consistance initiale, tel le miroir d'Alice qui « commence à se dissoudre, comme un brouillard de vif argent » (Carroll, [1872] 1990 : 262) au moment où il devient franchissable : cette mutation de la matière se lit comme le seuil qui conduit à une disparition fictionnelle.

510 Lorsque Pasavento se regarde de nouveau dans le miroir à Naples, son

changement d'identité a progressé, même s'il ne repose pour l'instant que sur un jeu d'apparences grâce à un nouvel accessoire :

[Morante] a eu tout de même le temps de m'offrir son chapeau de feutre. Inutile de lui dire que je n'en voulais pas. Après son départ, je l'ai essayé devant la glace. Puis je l'ai ôté et je l'ai gardé à la main, bras baissé contre mon flanc. Je me suis rendu compte que j'étais ravi d'avoir ce chapeau (*DP* : 169-170).

§11 Dans cette scène plane le fantôme de Robert Walser, cet écrivain suisse de la première moitié du XX^e siècle qui a été interné dans un asile les trente dernières années de sa vie : cette figure hante Pasavento depuis le début du roman et, à Naples, il retrouve un *avatar* de l'écrivain en la personne de Morante, un professeur qui a été son collègue des années auparavant et qui réside désormais dans un hôpital psychiatrique où il écrit, tout comme Walser, des « microtextes ». Le chapeau reçu en cadeau lui permet en effet de jouer à être Robert Walser, en reproduisant un geste caractéristique de l'écrivain (garder le chapeau le long du flanc) que Morante avait d'ailleurs lui aussi adopté⁴. Tel un acteur dans une scène burlesque – le jeu avec le chapeau suggère cette référence –, il s'efforce de paraître sinon d'être devant son miroir un nouveau double de l'écrivain suisse, dont le retrait radical du monde le transforme en modèle de disparition à imiter. Bien que le changement soit seulement superficiel et extérieur, c'est un pas de plus vers un renouveau intérieur. En effet, l'image reflétée le satisfait pleinement et lui permet, l'instant d'après, de s'appropriier le passé imaginaire qu'il avait conçu pour le Docteur Pasavento (il lui est apparu nécessaire d'inventer une biographie fictive différente de la sienne pour donner au personnage une illusion d'existence). Ainsi, après s'être détourné du miroir, Pasavento évoque en pensée cette vie imaginaire sans la mettre à distance, comme si elle constituait désormais son identité propre : « J'ai regardé par la fenêtre [...]. Puis je me suis souvenu du jour où j'ai vu, pour la première fois, Daisy Blonde » (*DP* : 170).

§12 Lorsqu'il se confronte une troisième fois à son reflet, rue Vaneau à Paris où il a élu résidence provisoire, plus besoin de déguisement : la perte de son identité devient visible et durable :

Puis, [...] j'ai regardé la glace de la chambre et j'ai vu que j'avais changé. Le temps pendant lequel j'avais disparu n'était pas passé en vain. [...] [J]e me suis regardé de nouveau dans la glace et j'ai découvert que si j'étais capable de persister dans ma solitude radicale, mon image pourrait en être à la longue réellement modifiée [...]. Je pourrais finir par être une *autre* personne (*DP* : 217).

§13 Enfin, dans une ville nommée Lokunowo, étape ultime de sa fuite, la quête de Pasavento semble aboutir : non seulement il n'est plus celui qu'il était mais il devient un simple *reflet* d'autrui. La transformation n'est pas seulement identitaire mais ontologique. Il constate d'abord qu'il est devenu un double de Morante, sa reproduction à un second degré de réalité – alors

il se trouve bien déjà de l'autre côté du miroir, de l'autre côté de la réalité puisque, dans la fiction, Morante existe – avant de découvrir quelque temps plus tard à la place de son visage dans le miroir celui d'un autre :

Baissant la tête pour lui lire mon deuxième bout de papier, je me suis rendu compte que je ressemblais de plus en plus au professeur Morante qui me lisait des microessais à Naples. Comment avais-je pu me transformer en miroir du professeur ? (*DP* : 382)⁵

Une heure plus tard, entrant dans ma chambre d'hôtel, je me suis regardé dans la glace et, horrifié, j'ai vu Pynchon et j'ai dû immédiatement détourner mon regard (*DP* : 427).

§14 Ce dernier passage, très proche de la fin du roman, boucle merveilleusement le trajet, même si l'expérience ultime se révèle difficile à supporter : le miroir a été franchi puisque Pasavento n'est plus. Comme image de l'écrivain américain Pynchon – qui appartient à la réalité du livre mais aussi du lecteur –, le personnage a quitté le monde réel pour un monde des représentations.

§15 Pasavento au pays des disparus : c'est du moins ce qu'il espère au terme de son récit. Cependant, il reste un doute car le roman nous a montré que le personnage était sujet aux erreurs d'interprétation et aux conclusions hâtives, et le sérieux de sa quête se trouve miné à plusieurs reprises par des effets ironiques et comiques. Ainsi, à Paris, il a l'impression d'avoir changé (son reflet dans le miroir le confortait dans cette idée) et un bref épisode lui en apporte la preuve apparemment incontestable, lorsque Pasavento croise son éditrice Ève Bourgois, rue Vaneau : « Ève m'a regardé, elle m'a vu et elle ne m'a pas reconnu. À moins qu'elle ait cru voir une étrange reproduction de moi. [...] Mais, à aucun moment, elle n'a fait de geste pour me saluer ou quoi que ce soit dans le genre » (*DP* : 191). Mais, lors d'une seconde rencontre avec Ève Bourgois, il découvre la clef de ce comportement étrange et l'explication qu'elle lui apporte est tout à fait rationnelle, réduisant à néant le fantastique de la scène et détruisant aux yeux de Pasavento déçu « la sublimation de [son] monde de disparu » : « "C'est qu'on pensait que tu t'étais enfermé pour écrire un roman sur la rue Vaneau et qu'il ne fallait, en aucun cas, te déranger", m'a expliqué le plus naturellement du monde Ève peu après » (*DP* : 301). Nous pourrions de même discuter de sa conviction intime d'une ressemblance avec Morante, qui est en grande partie due à leur imitation commune de Robert Walser. Enfin, voir Pynchon dans le miroir s'apparente plutôt à une hallucination paranoïaque dans la mesure où il n'existe pas de photographies (du moins pas de photographies depuis 1955) de l'écrivain américain qui a choisi de garder sa vie et son image secrètes. Le personnage le reconnaît lui-même immédiatement : « Juste un peu plus tard, quelques secondes après, je me suis calmé. Il était absurde de voir Pynchon, si je ne savais pas même pas comment il était » (*DP* : 427).

§16 Les illusions du personnage et les difficultés de l'art de la disparition sont ainsi exposées par surimpression, sur une première analyse des faits sérieuse

mais naïve, d'une seconde lecture critique qui la recouvre et la discrédite en profondeur. Les certitudes et même les seuls espoirs de Pasavento sont ébranlés constamment par ce processus de contradiction ironique : à travers la construction narrative (par duplication de scènes ou de gestes) et à travers les réflexions et commentaires du personnage-narrateur sur sa propre situation, la réalité effective de sa disparition n'est jamais assurée. Ces effets d'ironie sapent au fur et à mesure du récit l'illusion romanesque qui tente de se construire. Or ce travail de mise à distance se comprend mieux si l'on remarque que la quête de Pasavento est en réalité le double d'une autre quête à un niveau supérieur : celle de l'écrivain lui-même, Enrique Vila-Matas, disparaissant dans la fiction en se transformant en personnage littéraire.

D'Enrique Vila-Matas à Pasavento

S17

Il apparaît très vite que Pasavento et Enrique Vila-Matas partagent de nombreux points communs : ce sont deux écrivains espagnols vivant à Barcelone, publiés en France chez l'éditeur Christian Bourgois et qui ont les mêmes passions littéraires (pour Robert Walser notamment). Il est vrai que cette ambiguïté du personnage est récurrente dans l'œuvre de l'écrivain : ainsi, dans *Le mal de Montano*, le personnage éponyme de même que le narrateur du roman, Rosario Gironde, ressemblent très fortement à Enrique Vila-Matas. En effet, Montano serait (selon les dires du narrateur dans la première partie de l'œuvre) l'auteur d'un « dangereux roman sur le cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire » ([2002] 2003c : 13), description qui correspond tout à fait à une œuvre réelle du romancier, *Bartleby et compagnie*, publiée en 2000, tandis que le second personnage souffre d'une maladie de la littérature, d'une « obsession malade des livres » ([2002] 2003c : 21) qui lui a été transmise selon toute vraisemblance par Enrique Vila-Matas lui-même. Or, dans *Docteur Pasavento*, la première partie du roman exploite cette ambiguïté jusqu'au trouble : il est alors difficile de savoir si nous lisons un récit autobiographique ou une fiction, tant narrateur et auteur semblent indistincts. En effet, nous apprenons le nom du personnage-narrateur seulement au terme de « La disparition du sujet », première partie du roman, lorsque Pasavento s'installe dans un hôtel à Naples et qu'il décline son identité à l'employé de la réception. En réalité, ce n'est pas la première occurrence de ce nom car il était apparu dès le chapitre I.2, mais il désignait alors un être dont l'existence était encore purement imaginaire : « Quelques semaines plus tard, j'ai rêvé que quelqu'un appelé *dottore* Pasavento, avait disparu en haut de la tour de Montaigne [...] Le *dottore* ressemblait à l'écrivain basque Bernardo Atxaga » (DP : 11). Le jeu entre fiction et réalité dans cette première partie est d'autant plus serré qu'Enrique Vila-Matas a réellement été invité à Séville le 16 décembre 2003 pour discuter avec Bernardo Atxaga et, comme son personnage songe le faire pendant son voyage en train, il y a exposé ses

inquiétudes sur le mystère de la rue Vaneau ; les chapitres I.3 et I.4 reprennent les faits de cette « histoire syrienne » tels qu'il les a réellement présentés lors de la conférence⁶. Nous comprenons alors que le roman suit de très près la réalité, jusqu'à la décision du personnage de ne pas se présenter au rendez-vous, décision qui semble matérialiser le décrochage fictionnel. À partir de cet instant où le personnage choisit, dans l'alternative qui lui est proposée (rester/partir), de suivre une voie contraire à celle de son homologue réel, Enrique Vila-Matas laisse place à son double imaginaire.

518 Pourtant la disparition de sa présence dans le roman reste incomplète. Le romancier affirme par exemple dans un entretien donné le 5 septembre 2005 au quotidien *La Vanguardia* que, dans l'épisode situé à Herisau où il est sur les traces de Robert Walser (celui-ci a été interné dans cette ville), « auteur et narrateur sont exactement semblables » : selon ses dires, le docteur Kägi est un « personnage de la vie réelle » qui a rejeté sa demande d'être interné dans l'asile, épisode reproduit dans le livre par l'intermédiaire de Pasavento qui connaît la même déconvenue⁷. Ces affirmations sont invérifiables bien entendu et il paraît même plus prudent de mettre en doute l'authenticité des faits : le goût de l'écrivain pour les jeux mystifiants nous invite en effet à nous méfier de tout propos prétendument véridique⁸. Néanmoins, ces affirmations suggèrent que la relation entre Pasavento et l'écrivain est plus complexe qu'une simple fictionnalisation de soi, car le texte maintient toujours l'ambiguïté par un jeu complexe entre réel et fictionnel, soutenu par un réseau d'échos intertextuels. Pasavento s'approprie ainsi un certain nombre de textes écrits et publiés par Enrique Vila-Matas, des textes non fictionnels si tant est que cette qualification ait un sens dans l'œuvre de l'écrivain (tout au moins, dans ces articles, l'énonciateur ne se distingue pas explicitement de l'auteur réel, soit par son nom, soit par les éléments autobiographiques évoqués). Une comparaison attentive du roman et des articles publiés dans le recueil *Mastroianni-sur-Mer* met en évidence de nombreuses similitudes puisque l'écrivain reprend dans son roman des paragraphes entiers de ses écrits précédents, parfois sans modification. Par exemple le chapitre I.9 reprend les principaux développements de l'article « Shandy et moi » sur Sterne ; l'article « La rue Rimbaud » est cité très longuement dans le chapitre II.6, en particulier le passage où l'écrivain évoque le paseo de San Juan ; l'évocation de *L'Avventura* (DP : 240) reprend la fin de l'article « Écrire pour disparaître », tandis que le début du chapitre IV.32 est tiré de l'article « Le moment le plus dangereux ». Dans ces passages, la voix de l'écrivain se mêle inextricablement à celle de son personnage : ce qui était initialement discours de l'auteur réel prend l'apparence de réflexions du narrateur Pasavento.

519 Tout se passe donc comme si Enrique Vila-Matas *apparaissait et disparaissait* dans le roman en se substituant régulièrement à Pasavento. Ce faisant, il nous donne une autre version de « la réalité dansant avec la fiction à la frontière », qui était le thème choisi pour la conférence à Séville (comme nous l'apprenons au début du roman). Or, Enrique Vila-Matas ne s'est pas

rendu en réalité à *cette* conférence puisque, dans le monde réel, le titre exact de la rencontre était « Frictions : la réalité fonctionne comme la fiction ». Cette légère modification n'est pas sans importance, car Enrique Vila-Matas retrouve dans le roman une formule dont il s'était servi au moins à deux reprises pour évoquer son œuvre et sa conception de la littérature, lors du « discours de Caracas » (le 2 août 2001) à l'occasion de la remise d'un prix pour *Le voyage vertical* et dans l'article « Un explorateur qui avance⁹ ». Pourtant la métaphore est fortement mise à distance par le narrateur du roman, qui se dit « irrité » par « cette histoire de danse à la frontière » : il déclare alors abruptement à son interlocuteur au téléphone ne pas comprendre cette phrase. Le personnage s'autorise ainsi un jugement critique et ironique sur un propos de l'auteur lui-même. Ce court segment est représentatif du fonctionnement du roman : l'auteur apparaît, fait entendre sa voix avant de s'effacer de nouveau derrière son personnage. Faire un pas en avant, reculer : malgré l'agacement de Pasavento, se dessine bien ici la chorégraphie d'une véritable danse littéraire.

La danse du *Docteur Pasavento*

520

Si, dans le récit de Lewis Carroll, l'irruption d'Alice dans le monde du miroir engage une partie d'échecs, Enrique Vila-Matas s'arrête pour sa part bien avant, précisément au moment de la traversée. Il se lance alors avec, à sa suite, Pasavento, dans une danse aux mouvements subtils dont la règle chorégraphique est énoncée à la dernière page du roman, lorsque le narrateur résume son aventure : « [C'était] l'histoire de quelqu'un qui maintenant s'en va, mais qui reste, mais qui s'en va. Pourtant il revient » (*DP* : 429). À nouveau, la présence d'Enrique Vila-Matas sous le masque du personnage est perceptible, car ces mots nous renvoient à un autre article (paru initialement en 1999 et repris dans *Mastroianni-sur-Mer*) où l'écrivain explorait la relation étrange qui l'unissait au romancier Roberto Bolaño, « Bolaño, si près si loin ». L'article s'ouvrait sur cette observation : « [J]e me sens très proche de toute l'œuvre de l'écrivain chilien. Il est possible aussi qu'il soit l'écrivain qui me ressemble le plus ou vice versa : je suis l'écrivain qui ressemble le plus à Bolaño. [...] J'écris cela et j'éprouve la soudaine tentation de m'éloigner un peu de Bolaño » (Vila-Matas, [2000] 2005 : 124-125). Ce motif de la distance et de sa variabilité nécessaire revient sans cesse dans l'article. L'écrivain ajoute par exemple, après avoir proposé une lecture des *Détectives sauvages* de Bolaño : « Dire cela m'a conduit à me sentir soudain plus près que jamais de Bolaño. Il serait prudent que je m'éloigne à nouveau de lui » (133). Jusqu'aux mots de conclusion : « Bref, maintenant je m'éloigne de Bolaño, mais je reste, je m'éloigne, je reste. [...] C'est pourquoi maintenant je m'en vais. Mais je reste » (134-135). Le paradoxe de ce mouvement oscillatoire est exprimé par le titre de l'article, dans un jeu de mots qui, par là même, offre à cette chorégraphie une bande sonore :

« *Bolaño en la distancia* » est en effet un écho au boléro *Contigo en la distancia*. Enrique Vila-Matas avait alors fini par trouver une juste place en créant cette danse perpétuelle de va-et-vient tout autour de Bolaño. Dans *Docteur Pasavento*, il réécrit cette chorégraphie mais pour un seul danseur, afin de parvenir à définir et à circonscrire son espace propre dans la littérature, non par rapport à un autre mais désormais par rapport à lui-même, entre réalité et fiction : il s'agit de rester proche de soi dans la distance, de s'écarter de soi-même tout en restant à sa place.

§21 Nous avons pu observer ce jeu de va-et-vient dans l'ironie sous-jacente qui accompagne les efforts de Pasavento pour disparaître (mouvement d'éloignement), dans les incursions d'une voix auctoriale au cœur du discours du narrateur (mouvement de rapprochement). Nous pourrions aussi analyser en ce sens le dispositif narratif qui se met en place au fil du roman, dispositif complexe et instable qui exige un suivi minutieux. D'une part, le récit que fait Pasavento de sa propre histoire est profondément discontinu puisque la rédaction se déploie sur une année environ, au fil de plusieurs sessions d'écriture. D'après le personnage, le roman se compose des carnets de moleskine de Pasavento et de quelques « petits bouts de papier » considérés comme des microgrammes, tous écrits au crayon (sur le modèle de Robert Walser). D'autre part, on note que la narration rétrospective des événements s'écrit toujours dans un écart, à la fois temporel et géographique, et cette distance qui sépare situation d'énonciation et situation diégétique est régulièrement mise en évidence. Dans les trois premières parties du roman, l'écriture des carnets se situe toujours quelques jours après les événements racontés et surtout depuis un autre lieu, au fil des déplacements du personnage. Ainsi Pasavento nous révèle tardivement, au chapitre I.14, que la partie I intitulée « La disparition du sujet », dans laquelle il raconte son voyage en train jusqu'à Séville, est rédigée à l'hôtel Troisi de Naples. Or celle-ci se clôt au moment où le récit va rejoindre le temps de l'énonciation, lorsque le personnage demande une chambre à l'hôtel. Mais la deuxième partie s'ouvre sur un nouveau départ, comme l'indique la phrase initiale : « Tout ce que je sais, c'est que j'ai passé onze jours à Naples et que, hier, comme si je me lançais dans une fuite sans fin, j'ai quitté cette ville » (*DP* : 77). Nous manque alors tout le récit de son séjour italien. Pasavento retourne à Paris, dans l'hôtel rue Vaneau qu'il connaît bien, et ce sera seulement depuis ce nouveau lieu qu'il commencera à raconter les événements produits lors de son voyage précédent, en « retourn[ant] mentalement à Naples » (*DP* : 80). À la fin de cette partie, Pasavento se décrit en train de fuir la ville et Morante. Dans « Le mythe de la disparition » (partie 3), nous apprenons qu'il est retourné ensuite à Paris (nous rejoignons donc le temps de l'énonciation de la partie 2), mais la situation narrative se trouble à nouveau puisque l'on ne sait d'où Pasavento écrit ce récit (qui comprend le séjour parisien et le départ du personnage en Suisse). La seule précision donnée est négative : « [C]ontrairement à ce que l'on peut penser, je n'écris pas ces lignes à Paris, et je ne sais pas à qui je dis ces choses, mais je les dis, et je continue » (*DP* : 234). La quatrième et

dernière partie poursuit le récit de son séjour en Suisse, tandis que le chapitre IV.4 laisse entendre que le narrateur se trouve désormais en Patagonie. Quelques pages plus loin, Pasavento met fin à cette illusion et précise que la partie précédente a effectivement été écrite à Paris, mais seulement après son retour de Suisse, au cours de « quatorze jours d'écriture intense et d'enfermement prolongé dans l'hôtel » (DP : 300). Cet aveu révèle qu'un bref instant, c'est l'imagination qui a pris le relais d'un écart géographique en partie absent, d'abord en niant le lieu présent, puis en imaginant un déplacement à l'autre bout du monde, comme pour maintenir une distance entre l'écriture et l'événement.

§22 Cependant, de nouveau, le récit a rejoint le temps de l'énonciation, ce qui entraîne une nouvelle rupture : une solution provisoire est trouvée en rejouant la fiction patagonne des chapitres IV.10 à 13 (« ce bout de la terre où, une fois de plus je viens de faire semblant d'écrire » [DP : 318]). Puis Pasavento s'engage dans un dernier voyage, à Lokunowo, ville sans doute située en Afrique. On note alors une évolution du procédé narratif : il n'y a plus désormais d'écart géographique, le moment de rédaction du cahier est précis (contrairement aux effets d'indétermination précédents) et l'écart temporel est souvent réduit au minimum (ces ouvertures de chapitre le montrent : « Aujourd'hui, c'est le Premier Mai » [IV.15] ; « Ce soir... » [IV.16] ; « Hier... » [IV.20]).

§23 Ce changement résulte d'un équilibre enfin trouvé entre éloignement de soi et rapprochement. Lors des trois premières parties, la distance géographique ajoutée au délai temporel crée un éloignement qui vient compenser le rapprochement effectué par le récit. Ce travail d'écart permet de creuser une distance de soi à soi, de défaire une coïncidence à soi-même s'agissant de lieux et peut-être d'épisodes proches des expériences réelles de Vila-Matas (Herisau, la rue Vaneau). Le récit donne ainsi une dimension spatiale à la scission constitutive de tout récit homodiégétique entre le je narrant-énonciateur et je narré-acteur de la diégèse. Il faut non seulement un écart chronologique entre le moment de l'action et la narration pour que le narrateur puisse donner forme à son histoire, mais il lui faut également s'éloigner spatialement des lieux réels où il a vécu pour raconter. Ce principe d'un dédoublement actantiel et temporel, qui rend sensible l'évolution du personnage, est ainsi repris et renforcé par les déplacements du narrateur. Cependant, le même problème se répète indéfiniment, le retour à la coïncidence temporelle et spatiale demeure insatisfaisant : le roman manifeste en cela un jeu ludique sur les formes romanesques, comme le roman à la première personne ou le roman-mémoire dans lesquels l'unicité enfin retrouvée dans l'énonciation à la fin du récit signe sa clôture. L'installation dans un lieu imaginaire (Lokunowo est étymologiquement un « lieu nouveau » pour l'écrivain et pour le lecteur) met un terme aux départs précipités : c'est alors la *fiction* qui crée le décalage nécessaire. Cela entraîne une danse plus serrée, qui oscille entre un lieu de parole fictionnel (l'origine de la voix a basculé du côté de l'imaginaire) et un récit qui renvoie à soi et au

réel (en particulier par la reprise des informations de la presse sur l'enlèvement de deux journalistes en Irak).

§24 Le dernier chapitre marque le terme de ce resserrement de la danse : la fiction d'un lieu imaginaire n'est même plus nécessaire, Pasavento ayant disparu dans un nulle part encore plus à l'écart ; il ne reste qu'un dédoublement identitaire, entre celui qui s'est baptisé Pynchon et Ingravallo (qui était auparavant le nom de sa voix intérieure), c'est-à-dire entre celui qui disparaît et celui qui fait le récit de celui qui disparaît, celui qui s'éloigne et celui qui revient. Ingravallo, comme auteur du récit (Pasavento a décidé de lui attribuer tout le récit qu'il a rédigé), est une figure ultime d'Enrique Vila-Matas, qui est bien parvenu dès lors à se tenir « si près si loin » de lui-même, à ce moment frontière que saisissent les derniers mots du texte dans une formule contractée : « être déjà à l'écart » (« *aparte se queda ya* », dit le texte original)¹⁰ (DP : 430). Dans cette position se lit la tension contradictoire qui anime l'auteur.

~ ∞ ~

§25 La danse de Pasavento et d'Enrique Vila-Matas est donc une danse à *travers* le miroir. En définitive, les scènes étudiées au début n'étaient que des poses, des instants figés situés d'un côté ou de l'autre du miroir, qui reprenait alors soudainement son pouvoir réfléchissant. Mais en réalité, le roman ne cesse de passer d'un pôle à l'autre, du monde réel au monde fictionnel, de la disparition à l'apparition : l'ambition est d'arriver à se maintenir au moment de la traversée, où l'écrivain n'a déjà plus son identité réelle et pas encore une identité fictionnelle, arriver à tenir ensemble « deux vérités contradictoires », suivant la leçon de Pynchon (DP : 354). Le roman se clôt d'ailleurs sur cette image d'un homme plongé dans la brume, c'est-à-dire au beau milieu d'un miroir qui a changé d'état, devenu « une sorte de brouillard » comme dans le récit d'Alice (Carroll, [1872] 1990 : 262). Par une utilisation subtile et souvent retorse de la fiction, Enrique Vila-Matas parvient à créer cette étendue brumeuse, et c'est dans ce lieu indéterminé, qui masque les frontières ou plus exactement qui étire et déploie l'espace restreint du seuil entre fictionnel et réel, qu'il trouve sa place propre dans la littérature. Le romancier nous plonge ainsi à l'intérieur de l'autofiction, considérée moins comme un genre autonome que comme un processus d'écriture, une exploration sans relâche des distinctions formelles, des frontières référentielles et des scissions identitaires. L'œuvre d'Enrique Vila-Matas refuse de se conformer aux codes de lecture habituels du roman ou de l'autobiographie et, en cela, elle n'évite sans doute pas un certain élitisme qui s'exprime justement dans le désir de l'écrivain de cheminer « déjà à l'écart » de la littérature narrative contemporaine, en ne cessant d'inventer de nouvelles formes possibles de roman (de *Bartleby et compagnie* à *Docteur Pasavento*, chaque récit propose une construction originale et une nouvelle configuration fictionnelle). Cependant, même si le risque est présent d'une absorption dans la littérature lorsque la vie devient livre et que se perd le lien

avec le réel, la quête d'Enrique Vila-Matas est plus essentielle et aussi plus exigeante : explorer le moment de l'entrée en littérature, scruter inlassablement la naissance simultanée de l'œuvre littéraire et de l'écrivain, et étudier précisément cet instant de la création qui ouvre de nouvelles voies à la quête identitaire du sujet.

NOTES

1. Les renvois à cette œuvre seront signalés dans la suite de l'article par la mention *DP*, suivie du numéro de page. Les numéros de chapitres seront précédés dans l'article du numéro de la partie à laquelle ils appartiennent selon ce modèle : chapitre I.1 (partie 1, chapitre 1).
2. L'article de Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », est très éclairant sur les controverses qui animent le débat sur l'autofiction et rendent confuse la définition de cette catégorie générique (Jeannelle, 2007 : 17-37).
3. « *only the things go the other way.* »
4. Pasavento nous avait décrit précédemment ce geste imité par Morante : « [Morante] portait [...] un petit chapeau de feutre que, plus tard, [...] quand il en eut assez de "sentir son poids", il gardait à la main, bras baissé le long du flanc, un geste qu'aussi bien mon grand-père (d'après les photos que j'ai pu voir), que le grand-père de W.G. Sebald (d'après ce qu'il a raconté) et Robert Walser (d'après les photos prises à l'époque par son ami Carl Seelig) avaient l'habitude de faire quand ils partaient pour une promenade » (*DP* : 103).
5. Je précise que la traduction est fidèle au texte original : « *convirtiendo en un espejo del profesor* ».
6. Le site Internet de l'Université Internationale d'Andalousie (UNIA) propose un résumé de l'intervention d'Enrique Vila-Matas, ce qui nous permet de constater la très grande proximité entre la conférence envisagée par le narrateur dans le roman et celle qu'a réalisée l'auteur (Vila-Matas, 2003b).
7. Ma traduction. Voici les propos exacts d'Enrique Vila-Matas : « [E]l doctor Kāgi [es] personaje de la vida real [...] en ese episodio [...] autor y narrador son exactamente lo mismo ». L'entretien a été repris sur le site Internet du journal *La Nación* (Massot, 2005).
8. L'écrivain s'amuse d'ailleurs à renforcer notre trouble dans cet entretien : il présente comme authentique un épisode qui semblait peu vraisemblable dans le roman, avant de restreindre strictement cette lecture autobiographique en précisant aussitôt que c'est le seul passage où auteur et

- narrateur se confondent – autre affirmation à mettre en doute.
9. Voici respectivement les citations de ces deux textes : « Il faut aller vers une littérature en accord avec l'esprit du temps, une littérature mixte, métissée, qui laisse les limites se confondre et la réalité danser sur la frontière avec le fictif, à un rythme qui efface cette frontière » ; « il n'y [a] pas un jour où les frontières sur lesquelles je danse entre réalité et fiction ne [sont] gommées » (Vila-Matas, [2000] 2005 : 191 ; 167).
 10. La traduction ne restitue pas la reprise du verbe « *quedarse* », qui était présent quelques lignes avant dans l'oscillation : « mais qui reste, mais qui s'en va » / « *pero se queda, pero se va* ».

BIBLIOGRAPHIE

CARROLL, Lewis ([1872] 1990), *De l'autre côté du miroir, Œuvres*, traduit par Henri PARISOT, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

JEANNELLE, Jean-Louis (2007), « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », dans Jean-Louis JEANNELLE et Catherine VIOLLET [dir.], *Genèse et autofiction*, Louvain-La-Neuve, Bruylant Academia, p. 17-37.

MASSOT, Josep (2005), « El político y el escritor hablan dos lenguas distintas e incompatibles. Entrevista a Enrique Vila-Matas, que publica *Doctor Pasavento* », *La Vanguardia* (5 septembre) ; article repris le 7 septembre, dans *La Nación.cl*, [en ligne]. URL : http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20050906/pags/20050906184145.html [Site consulté le 2 avril 2009].

VILA-MATAS, Enrique ([1991] 1995), *Suicides exemplaires*, traduit de l'espagnol par Éric BEAUMATIN, Paris, Christian Bourgois.

VILA-MATAS, Enrique ([2000] 2002), *Bartleby et compagnie*, traduit de l'espagnol par Éric BEAUMATIN, Paris, 10/18 (Domaine étranger).

VILA-MATAS, Enrique (2003a), *Paris ne finit jamais*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, 10/18.

VILA-MATAS, Enrique (2003b), « Diálogo entre Bernardo Atxaga y Enrique Vila-Matas », dans *UNIA arteypensamiento*, [en ligne]. URL : <http://www2.unia.es/arteypensamiento03/ezine/ezine11/frame.html> [Site consulté le 2 avril 2009].

VILA-MATAS, Enrique ([2002] 2003c), *Le mal de Montano*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois.

VILA-MATAS, Enrique ([2000] 2005), *Mastroianni-sur-Mer*, traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier SANCHEZ, Albi, Passage du Nord/Ouest.

VILA-MATAS, Enrique ([2005] 2006), *Docteur Pasavento*, traduit de l'espagnol par André GABASTOU, Paris, Christian Bourgois.

NOTICE BIOBIBLIOGRAPHIQUE

Charline Pluvinet a soutenu en 2009 à l'Université de Rennes 2 une thèse de doctorat intitulée *L'auteur déplacé dans la fiction. Configurations, dynamiques et enjeux des représentations fictionnelles de l'auteur dans la littérature contemporaine*. Elle est membre du groupe Phi, groupe de recherche en poétique historique et comparée, au sein de l'équipe d'accueil Celam à l'Université de Rennes 2.

POUR CITER CET ARTICLE :

Charline Pluvinet (2010), « Disparaître dans la fiction. La traversée du miroir du *Docteur Pasavento* », dans *temps zéro*, n° 3 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document506> [Site consulté le 6 avril 2013].

RÉSUMÉ

Cet article s'attache à explorer dans *Docteur Pasavento* les modalités et les enjeux d'une réinvention fictionnelle de soi qui se déploie selon un dispositif complexe : le personnage éponyme, qui orchestre sa propre disparition pour se donner de nouvelles identités fictives, est lui-même une projection de l'écrivain. Se réalise dans le roman une alliance entre l'aspiration à disparaître et le désir de rendre indistinctes fiction et réalité, que nous proposons d'éclairer par la métaphore carrollienne de la traversée du miroir où ces mouvements se conjuguent. Il s'agira de rendre perceptible la dynamique fictionnelle qui anime l'écriture romanesque d'Enrique Vila-Matas.

This article endeavours to explore the stakes and modalities of the fictional re-invention of the self that takes place in Docteur Pasavento. In the novel, this reinvention arranges itself in accordance to a complex scheme : by orchestrating his own disappearance in order to confer upon himself new fictitious identities, the eponymous character of the novel becomes a

projection of the author himself. In the novel, the aspiration to disappear is thus unified with a desire to blur the boundaries between fiction and reality. I intend to shed light on this union by invoking the Carrollian metaphor of passing “through the looking-glass”. The intention of this article is to render evident the fictional dynamism that underpins the novelistic writings of Enrique Vila-Matas.