

René Audet et
Annie Rioux
CRILCQ, Université Laval

Lire des imaginaires littéraires en élaboration. Pierre Michon et Enrique Vila-Matas

Si la littérature tend à s'effacer tranquillement dans le portrait des pratiques culturelles contemporaines, en fait si sa valeur s'amenuise, elle n'en est pas moins paradoxalement mise en lumière de façon courante au sein des œuvres. Nombreux sont les ouvrages qui dans leur représentation fictive du monde mettent de l'avant la littérature elle-même dans ses manifestations les plus bigarrées : le geste d'écriture, les écrivains comme figures, le canon à travers ses grands auteurs dont il faut savoir dépasser l'emprise et la fascination. Cette présence de la littérature dans la littérature, qui depuis toujours s'observe dans les œuvres, semble prendre une importance certaine dans la période actuelle, cette autoréflexivité du geste littéraire dessinant la trame d'une variété étonnante d'ouvrages en littérature contemporaine.

La présence de la littérature dans la prose, faut-il le rappeler, peut impliquer différents types de relation, à commencer par les modalités de la transtextualité genettienne (présentées dans *Palimpsestes*) – simple intertextualité, par la coprésence de textes; relation métatextuelle, de l'ordre du commentaire de l'un par l'autre; ou encore hypertextualité, qui appelle généralement la réécriture d'un texte antérieur (la mise en

René Audet et Annie Rioux, « Lire des imaginaires littéraires en élaboration. Pierre Michon et Enrique Vila-Matas », Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [éds], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 19, vol. 2, p. 17-31.

contact s'établissant alors à hauteur de textes). Cette présence peut également être rendue possible par la représentation, à l'intérieur du texte, d'une dimension propre à la littérature : calque de la posture d'écriture (qu'étudie *Le romancier fictif* d'André Belleau), mise en scène de pratiques herméneutiques (voir *Le moment critique de la fiction* de Robert Dion), ou encore la fictionnalisation de l'écriture que l'on observe dans les pratiques diaristiques et autofictionnelles.

Ce qui nous intéressera ici, c'est plutôt la représentation de la littérature elle-même, que ce soit comme phénomène (culturel, historique) ou par l'entremise de ses écrivains, figures à l'aune desquelles se mesurer. Si une telle représentation renvoie à une référentialité évidente (des manifestations vérifiables, des écrivains avérés), elle n'en est pas moins l'objet d'une fabulation intense à l'intérieur de certaines œuvres. Parmi celles-ci, nous retenons des ouvrages de Pierre Michon et d'Enrique Vila-Matas qui appellent la littérature que nous lisons et étudions, pour mieux l'investir, pour construire, à partir de mythes ou de métadiscours, un imaginaire de la littérature. En explorant la façon singulière de l'un et de l'autre de mobiliser la littérature pour en proposer une relecture fictionnalisée, nous cherchons à définir les rôles, les usages de cette représentation de la littérature au sein d'œuvres contemporaines.

Corps du roi

« S'il est un trait qui définit parfaitement la littérature contemporaine [...], c'est bien son renouement avec le dépôt culturel des siècles et des civilisations. [E]lle se souvient [entre autres] des sidérantes "comètes" qui ont traversé le ciel de la littérature¹. » Ce sont de ces comètes, évoquées par Viart et Vercier, qui parsèment le recueil *Corps du roi* de Pierre Michon, ces figures « vivantes » soulignant derechef la motivation ancestrale de l'art à se commémorer pour vaincre sa disparition.

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 18.

Le recueil de Michon interroge de manière évidente le conflit entre le biographique et l'imaginaire de l'écrivain. Nous pourrions pertinemment tenter, dans la continuité de travaux actuellement menés, de recatégoriser le récit biographique contemporain à l'aune de cet exemple emblématique, tenter de comprendre ce déplacement de l'archive vers l'imaginaire. Nous choisissons plutôt de nous situer du côté de la création, dans la sphère des pratiques dominées par l'invention. Dépassant le strict pacte référentiel associé intuitivement au discours biographique, la mise en scène de la dualité archive-objet imaginé permet également une certaine émancipation par rapport aux figures du passé. *Corps du roi* constitue en effet l'un de ces espaces ludiques que l'on s'est enfin autorisé malgré le poids plus que jamais présent de l'Histoire littéraire, des espaces dont la visée s'éloigne sûrement de la recomposition de la vie d'un être passé, des espaces dans lesquels le matériau biographique agit plutôt comme tremplin vers une autre réalité, celle de l'image et de ses virtualités.

Participant du phénomène complexe qu'est la représentation de la littérature dans l'œuvre, *Corps du roi* repose sur une affabulation généalogique qui s'ancre pourtant dans un dispositif de représentation du réel. Les cinq textes du recueil mobilisent la littérature au moyen de figures au pouvoir de fascination indéniable. Celles de Beckett et Faulkner, dont les portraits photographiques engagent le narrateur sur des trajectoires imaginaires, peuvent être rapprochées de la deuxième fonction attribuée par Louis Marin au portrait du roi : plus qu'un substitut à l'absence de la personne (au pouvoir), l'image de l'écrivain devient pour la Littérature un instrument de gouvernement qui, au sens propre, tient en respect ses sujets². Les figures de Flaubert, d'un obscur Mangli et de Michon lui-même sont pour leur part reprises sans ajout iconique, mais possèdent ce même pouvoir qui fascine, voire inspire la crainte. La littérature représentée par ces comètes fabulées se

² Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

veut, selon notre hypothèse, un objet à investir qui joue le rôle de comparant pour la notion de Grand Auteur introduite par Michon. Ce rôle de comparant s'articule dans une poétique en tension, produite par le mariage de la vectorialité du recueil, d'une médiation photographique et d'un motif thématique qui tisse les textes ensemble.

La doctrine médiévale théologique sur laquelle s'ouvre le recueil tient lieu de leitmotiv « donnant corps » à la littérature. Le premier texte, « Les deux corps du roi », la résume ainsi :

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre, et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre corps mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante et porte un petit bonnet sur un nez camus, seulement Joyce et alors il a des bagues et l'œil myope, ahuri, seulement Shakespeare et c'est un bon rentier à fraise élisabéthaine³.

Dans ce texte liminaire, la doctrine est mobilisée par une affabulation autour de Beckett, qui se révèle une parfaite incarnation des deux corps du roi dans le discours suscité par sa photographie. Si l'on voit ici comme dans tout le recueil le pouvoir magnifié de l'écrivain (son passage à l'absolu à l'instar du portrait du roi), cette évocation de la doctrine des « deux corps du roi » fait toutefois l'objet d'une profonde réécriture par Michon, qui ne conserve que le motif du double pour s'élargir à toute une rêverie hors-champ :

³ Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 13-14 et quatrième de couverture. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses, à la suite de la citation, précédées de la mention CR.

Est-ce qu'il se réjouit, Samuel Beckett, ce jour d'automne 1961? [se demande le narrateur] Je ne le sais pas, mais je suis sûr qu'il l'accepte [...] Son œil de glace prend le photographe, le rejette. *Noli me tangere*. Les signes débordent. Le photographe déclenche. Les deux corps du roi apparaissent. (CR, p. 15, 16.)

La photo sert ici d'embrayeur au discours qui s'élabore dans un hors-champ plus imaginé que strictement historique, modulé par la croyance en l'image royale d'un Beckett mythique.

Soulignons aussi qu'à l'échelle du recueil, cette cohérence thématique ne peut être accomplie que de manière partielle, révélant dans un effet pervers un morcellement tout aussi évident. Car bien que la doctrine soit reprise dans chaque diégèse qui la seconde, elle se présente dans chacune sous des modulations diverses, l'objet littérature se constituant en agent mobile dans la construction fabulée du Grand Auteur. Élément itératif, la doctrine est néanmoins intégrée sous le mode de la variation : elle affiche tantôt le corps organique, tantôt le corps mythique de l'écrivain dans une représentation chaque fois renouvelée du Grand Auteur. C'est ainsi que deux premières modulations de la doctrine théologique se déploient respectivement à partir de deux « instantanés » : dans « Corps de bois », sous la moustache d'un Flaubert glosant de son chef-d'œuvre dans l'épistolaire; dans « L'oiseau », par le récit entourant la rédaction d'une « phrase parfaite » dans un traité de chasse arabe du Moyen Âge. Nous nous attarderons ici au premier de ces « deux instantanés ».

La première modulation se dessine en effet dans « Corps de bois » sous la moustache d'un Flaubert aux prises avec son masque, jouant le rôle de l'écrivain comme on jouerait, non sans risque, sa propre vie. La doctrine des « deux corps du roi » est dans ce texte problématisée d'une manière bien précise : selon le narrateur, Flaubert feignait de ne pas avoir de vie personnelle; l'homme n'ait la part « mortelle », « fonctionnelle »

et « relative » de son être. Il se croyait écrivain, et seulement écrivain, et ce, « pas seulement pour la galerie, mais à ses propres yeux » (CR, p. 21). Voilà ce que laisse entendre le passage qui ouvre la longue réflexion du narrateur au sujet de ce que nous pourrions nommer, en restant fidèle au texte, la « misère » de Flaubert, ou pour ramener l'idée dans notre problématique de départ, le déséquilibre de sa *persona* (la négation de sa *défroque* au profit de l'image correspondante de sa profession d'écrivain) : « Privé de vie personnelle, de maison, de patrie, de parti, etc., il a fait de la littérature sa seule raison de vivre, et le sérieux avec lequel il considère le monde littéraire serre le cœur. » Le narrateur emprunte ouvertement ces mots à Pasolini, qui parlait alors de Gombrowicz, mais il ajoute qu'ils peuvent tout autant décrire la personnalité de Flaubert. « Car Flaubert, s'il eut une vie personnelle [...], affecta de n'en pas avoir [...] » (CR, p. 20.) La doctrine trouve ici à se déployer dans le sacrifice du corps biologique au profit du corps dynastique de Flaubert, le « monde littéraire » si cher à ce dernier y participant en l'intronisant au temple de la renommée littéraire. Si ce texte expose une image du Grand Auteur qui s'érige sur les bases instables du déséquilibre, sur celles de la dissimulation, la fin du recueil, elle, est particulièrement intéressante en ce qu'elle repose sur le passage original du photographique à l'autoportrait, complexifiant du coup le rôle que nous cherchons à attribuer à la mobilisation des figures littéraires dans l'œuvre.

Intitulé « L'éléphant », l'avant-dernier texte met en scène un William Faulkner imaginé par le narrateur à partir d'une photo prise en 1931. Dans une narration au « je »

⁴ D'où le titre de ce texte qui métaphorise par l'expression « corps de bois », d'une part, le « digne » but de l'écrivain (but également exprimé par une métaphore, celle de l'arbre qui surplombe l'humanité et dont le feuillage est « le livre »), d'autre part, l'*autonégation* partielle et fatale – qui « serre le cœur » – de Flaubert (vouloir être l'arbre implique la mort de l'auteur sous le « masque de bois » qu'il s'est fabriqué).

qui est celui de l'essai, Faulkner est là décrit comme un imposteur, un pauvre *farmer* qui n'était pas à la hauteur de sa vocation. S'il était puissant comme un éléphant, pense le narrateur, il était néanmoins désarmé devant ses maîtres : Shakespeare, Joyce, Melville. Le propos met l'accent sur la condition physiologique et psychologique de l'écrivain, corrompu par son obsession de la filiation dans laquelle il tente de s'établir. Le motif qui se retrouve alors au centre de la description affabulatrice est le regard du portraituré, dans lequel le narrateur aperçoit quelque chose que Faulkner voit; l'éléphant, c'est-à-dire l'aïeul qui représente au sens figuré sa propre mort : « Faulkner a vu quelque chose que sous nos yeux il regarde toujours, et qui n'est pas Cofield [le photographe], qui n'est pas le kodak depuis des lustres jeté au rebut, qui n'est pas vous ni moi, les lecteurs, les rhéteurs. Appelons ce qu'il voit : l'éléphant. » (CR, p. 59.) Puis il ajoute : « L'éléphant qu'il voit, que Cofield voit qu'il voit, c'est peut-être celui dont la grosse patte est levée au-dessus de nous dès que nous naissons [...] : c'est la famille, les filiations où le dernier-né est toujours le dernier des derniers [...] » (CR, p. 61). Le narrateur propose que l'aspect biographique de l'écrivain empêcherait ce dernier d'accéder pleinement au statut de roi, les filiations biologique et littéraire lui étant des obstacles élephanthesques. Le texte met aussi en scène une variation de la doctrine présentée comme une fantaisie animalière : l'éléphant, qui représente les différents obstacles (la filiation, le whisky pour Faulkner), serait « une entité à deux sexes et à tête multiple qui vit en état de guerre, et dont la moitié mâle *with love hates and cohabits*, et dont la moitié femelle *with hate loves and cohabits* » (CR, p. 61). Cette vision du corps éternel de l'Écrivain, représentation de la littérature « en personne », s'incarne ici dans la relation *love-hate* qu'entretient l'écrivain avec lui-même, abattu sous le gros éléphant, son héritage mythologique.

Le dernier texte propose la variante la plus éloignée de la proposition de départ. Prenant à première vue la forme

traditionnelle d'une autobiographie, « Le ciel est un très grand homme » met en scène des moments de la vie de Pierre Michon vus à travers le prisme textuel de certaines de ses lectures — *Booz endormi* de Victor Hugo déclenche le plus vaste déploiement narratif et renouvelle à sa manière la vision transcendantale de l'écrivain. Le narrateur nous révèle alors que l'Étrangère dans le poème d'Hugo, en écho lointain à Faulkner, est à la source de « l'événement prodigieux » : « L'Incarnation ». « Sans elle, [dit le narrateur,] pas de toute-puissance accrochée là-haut qui rend les hommes libres. » (*CR*, p. 82.) Malgré cette perspective marquée du sceau de la métaphysique⁵, représenter la littérature prend ici une dimension plus concrète. Une vision de l'écrivain, mise à l'épreuve à plusieurs reprises, se trouve actualisée dans un événement banal qui devient néanmoins extraordinaire par son aspect rédempteur. Michon se retrouve couché par terre, comme *Booz*, après avoir été expulsé d'un bar pour avoir tenté de séduire une jeune barmaid :

⁵ Il faut noter que si Michon emprunte copieusement à l'univers biblique, qui est d'ailleurs l'origine de *Booz*, il faut davantage y voir une manière d'exprimer une foi sans borne dans l'art, comme en témoignent ses propres mots : « Je ne suis pas chrétien mais les catégories chrétiennes conviennent à ce que j'ai à dire. L'art me paraît bien immérité, comme la grâce [...]. Seul Dieu pourrait me donner le sens s'il existait, si je pouvais en faire mon affaire. » Voir les propos recueillis par Nadia Tazi dans *L'Autre Journal* (janvier 1991). Corrélativement, l'écrivain est perçu par Michon comme un Roi, sorte de légataire privilégié de Dieu sur terre. Ce transfert rappelant le déplacement opéré dans l'Histoire d'une théologie du sacrement à une théologie royale, l'originalité de Michon se situe dans la mise en relief d'une abolition temporelle entre les époques et les écrivains, superposant du coup les deux expressions métonymiques qui cristallisent les rituels propres aux théologies mentionnées : « Ceci est mon corps » et « L'État, c'est moi » se trouvant en adéquation dans chacun des textes, suivant la mention « Je suis le texte » virtuellement dite par Beckett en ouverture du recueil (*CR*, p. 15), le « Il [Faulkner] est le grand rhéteur, l'éléphant » (*CR*, p. 68) ou encore le « Tu [le narrateur s'adressant à lui-même] es *Booz* » écrit dans le dernier texte (*CR*, p. 101).

Je me dis : tu es Booz, tu es couché, tu dors. Tu en as le droit. Tu as tout le jour travaillé dans ton aire [Michon avait fait une lecture publique de *Booz endormi* dans un colloque]. J'avais rejoint le vieux. On m'avait sagement couché à ma place ordinaire, près du vieil homme endormi avec qui j'ai partie liée. Il est bon que les pères dorment [...] J'étais couché comme eux, seulement je n'étais pas mort. Je voyais les étoiles que porte l'air. Nous aussi, nous sommes comme cela en l'air. Le ciel nous porte. Le ciel est un très grand homme. Il est père et roi à notre place, il fait cela bien mieux que nous. (CR, p. 101, 102.)

Cette finale, du texte et du recueil, souligne comment l'écrivain⁶, à l'instar de la comète, arrive toujours après une lignée d'écrivains rois; comment, dans son quotidien, l'écrivain se heurte à sa mortelle condition qui souhaite atteindre la force suprême qui le domine. Après une représentation de la littérature mobilisée par la médiation de l'image de l'autre (Faulkner), la littérature prend ici forme dans l'immanence d'un quotidien personnel et dans l'instantané de l'autoportrait fabulé. Si ce dernier texte est avant tout ce que Michon appelle une demi-fiction, il n'en demeure pas moins un autoportrait, portrait de soi fabulé qui éclaire en grande partie l'entreprise de représentation d'abord mise en place par les figures d'autrui.

Le Mal de Montano

Ce recours à des figures littéraires d'autorité pour se définir, employé par le narrateur de *Corps du roi*, ne diffère aucunement du projet que caresse le protagoniste du *Mal de Montano*, roman le plus célébré dans le domaine francophone du Catalan Enriqué Vila-Matas.

Je me propose de travailler directement à
l'intérieur de journaux étrangers et de faire en sorte

⁶ Au sens large, puisque Michon utilise le *nous* de majesté.

que ceux-ci collaborent à la reconstruction de ma précaire autobiographie qui, naturellement, sera fragmentée ou ne sera pas, elle se présentera de façon aussi fractionnée que ma personnalité qui est plurielle, ambiguë, métisse et, fondamentalement, une combinaison d'expériences (les miennes et celles d'autres personnes) et de lectures⁷.

Ce qui distingue Vila-Matas de Michon, outre sa tonalité plus joyeuse et débridée, c'est en fait l'inscription explicite de ce projet d'autoreprésentation à l'intérieur de la fiction. Fiction à la frontière du réel, néanmoins : tous les narrateurs des romans de Vila-Matas, des écrivains barcelonais obsédés par la littérature, rappellent étonnamment leur auteur – celui du *Mal de Montano*, du nom de Gironde, ne fait pas exception, et s'inscrit dans cette exploration obsessionnelle de la littérature. Appelant dans son journal intime (le roman que nous lisons) la pratique de plusieurs diaristes, Gironde s'en sert comme d'un tremplin – une pratique révélatrice de sa propre personnalité. Le roman est tissé de sa constante réflexion sur le genre du journal intime : invité à prononcer des conférences sur le sujet notamment à Budapest et à Grenade, il explore des journaux d'écrivains notoires (Amiel, Dalí, Gide, Valéry...) et utilise le sien pour témoigner de son écriture.

L'univers du protagoniste est à tout moment contaminé par la littérature, celle-là même qui fait partie du monde des lecteurs, tout comme chez Michon. La mobilisation s'opère toutefois bien différemment. L'appel de figures littéraires relève parfois de l'anecdote fictionnelle, du caméo : ainsi Marguerite Duras apparaît-elle fréquemment dans les romans de Vila-Matas, figure tutélaire du jeune écrivain qui a logé deux ans chez elle à Paris dans les années 70. De la même façon, dans une rêverie,

⁷ Enrique Vila-Matas, *Le Mal de Montano*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 2003, p. 130. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *MM*.

le protagoniste du *Mal de Montano* rencontre Robert Musil, « un thermos de café à la main, vêtu d'un bleu d'ouvrier de la métallurgie » (*MM*, p. 321, 322), un Robert Musil qui réclame un bifteck aussitôt attablé au café. Ces figures, contreparties fictionnelles d'individus du monde réel, agissent dans la fiction à un double titre : si elles répondent à un besoin de référence émanant du discours de Gironde, si elles évoquent une certaine idée de la littérature, elles constituent également autant de moteurs narratifs, leur inclusion dans la fiction se trouvant à dynamiser ponctuellement la faible trame diégétique par la mise en place de passages digressifs ou progressifs. La littérature agit dans ce cadre à titre de simple motif, diégétique et figuratif – un motif qui participe de la représentation d'un ersatz de l'auteur.

Il ne s'agit pourtant là que de la manifestation la plus superficielle de la littérature chez Vila-Matas. Elle peut tout autant être une véritable dimension structurante de son œuvre, se présentant d'abord sous un jour dysphorique : la littérature comme mal. Cette représentation était au cœur de l'œuvre précédente de Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, où un écrivain en panne d'écriture se donne comme mission de répertorier, sous la forme de « notes de bas de page en commentaire à quelque texte invisible mais non inexistant pour autant⁸ », les exemples (réels) d'écrivains n'ayant pu, comme le personnage de Melville, passer à l'acte, écrivains endossant le « *I would prefer not to* » de Bartleby. Malades de littérature, ces écrivains (par exemple Augusto Monterroso, Thomas de Quincey et un des hétéronymes de Pessoa) n'ont pu ou ne sont plus parvenus à écrire⁹.

⁸ Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, Christian Bourgois (10/18), 2002, p. 14. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *BC*.

⁹ On signalera également l'examen de cette question par William Marx (*L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation – XVII^e-XX^e siècle*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 155-159), qui

Symptomatologie connexe : ne vivre qu'en fonction de la littérature – c'est ce mal sous deux formes apparentées qui s'observe dans *Le Mal de Montano*. Le premier chapitre du roman, présenté comme une nouvelle de l'intérieur même de la fiction, met en scène un personnage du nom de Montano, qui est un agraphe tragique¹⁰, alors que son père, narrateur de la nouvelle, est autrement malade, en toutes circonstances « entouré de citations de livres et d'auteurs » (*MM*, p. 15) – ce qui constitue la seule façon pour lui d'appréhender la réalité. L'obsession littéraire est centrale dans ce roman qui, passé le premier chapitre sous forme de nouvelle, prend la forme du journal intime; celui-ci donne alors accès au témoignage de l'écrivain sur sa recherche intérieure.

Girondo, le narrateur-écrivain du journal que constitue *Le Mal de Montano*, se révèle aussi malade que les personnages de la nouvelle qu'il a rédigée : s'il commence par élaborer sagement un dictionnaire des journaux d'écrivains marquants pour lui, sa trajectoire est détournée après l'événement funeste de la conférence de Budapest (moment où il se dit cocufié et où il se sent d'un coup vieillir de vingt ans). Son projet d'écriture se présente désormais comme le « journal

réfléchit au mythe de l'écrivain qui n'écrit pas dans la perspective de la fin de la littérature. Ce mythe trouverait à s'incarner dans la figure de Robert Bazlen (étonnamment ignoré par le narrateur de *Bartleby et compagnie*), ce que confirmerait sa mobilisation, nous dit Marx, dans au moins cinq romans et dans des poèmes de Montale : « sa conscience aiguë des enjeux historiques de la littérature le destinait à devenir, bien plus qu'un écrivain qui n'écrit pas, l'incarnation même du dernier écrivain, celui en qui la littérature trouve sa fin. » (p. 159.)

¹⁰ C'est l'ouverture même du roman et de la nouvelle qui en constitue le premier chapitre : « À la fin du XX^e siècle, le jeune Montano, qui venait de publier son dangereux roman sur le cas énigmatique des écrivains qui renoncent à écrire, s'est retrouvé emprisonné dans les rets de sa propre fiction et transformé en un auteur qui, malgré son inclination compulsive pour l'écriture, s'est retrouvé complètement bloqué, paralysé, changé en agraphe tragique. » (*MM*, p. 13.)

d'un homme trompé » : le désenchantement n'a toutefois pas pour principal objet l'amour et les relations humaines, mais porte fondamentalement sur son identité, sur son rapport avec la littérature, sur la fonction même de la littérature. Perdant contact avec la réalité, autour de l'événement déclencheur du 11 septembre 2001, Gironde prend conscience qu'il vit un changement de paradigme :

Avant que le monde ne soit un pays étranger, la littérature était un voyage, une odyssee. Il y avait deux odyssees, la classique, une epopée conservatrice allant d'Homère à James Joyce et dans laquelle l'individu retourne chez soi fort d'une identité réaffirmée, malgré toutes les difficultés, par le voyage à travers le monde et les obstacles rencontrés en chemin [...]. L'autre odyssee, c'est celle de l'homme sans qualités de Musil, qui se déplace, contrairement à Ulysse, dans une odyssee sans retour et dans laquelle l'individu se précipite en avant, sans jamais retourner chez lui, *en avançant et en se perdant continuellement*, en changeant d'identité au lieu de la réaffirmer (MM, p. 345, 346).

La double odyssee en pays étranger le conduit à tenter de baliser sa perception de la littérature. Cette manœuvre est l'occasion de nombreuses affabulations autour des figures littéraires convoquées, un peu à la façon de Pierre Michon¹¹, mais dont la manifestation la plus tonitruante demeure sans contredire l'obsession envahissante à propos de l'écrivain suisse Robert Walser.

¹¹ Dans la continuité de telles affabulations intertextuelles aux accents parfois ludiques, on pourra voir dans la posture finale du narrateur-protagoniste de *Corps du roi*, étendu comme mort aux côtés des pères qui dorment, une forme d'écho à la finale du « Bartleby the Scrivener » de Melville (passage en écho lui-même au Livre de Job) : « "Eh!—He's asleep, aint he?" / "With kings and counsellors," murmured I. ».

Le Mal de Montano s'inscrit en effet au confluent de deux thématiques configuratrices fortes chez Vila-Matas. Point de chute de la maladie de la littérature qu'il développait notamment dans *Bartleby et compagnie*, ce roman met sérieusement la table pour l'exploration de la question de la disparition, nouvel enjeu qui sera au cœur de son roman suivant, *Docteur Pasavento*. S'appuyant explicitement sur la réflexion de Blanchot qui, à la question « où va la littérature? », répond que celle-ci peut seulement tendre à disparaître, la trame narrative du *Mal de Montano* prend pour exemple incarné celui de Robert Walser, écrivain prolifique qui s'enferma dans un asile les vingt-cinq dernières années de sa vie : son mutisme, son repli sur lui-même, sur une écriture graphiquement microscopique (les « microgrammes ») illustrent avec force cette pulsion de disparition associée par Blanchot à la littérature. Et Gironde de ne pas tant se soumettre au pouvoir de cette figure, mais de l'endosser, associant ses gestes à ceux de Walser, se prenant littéralement pour lui dans une rêverie où il rencontre Musil puis arpente le dernier appartement de Kafka. À travers cette figure littéraire revisitée et métaphorisée, leitmotiv obsessionnel¹², Vila-Matas engage son personnage dans une démarche essayistique que poursuit plus avant son *Docteur Pasavento*; c'est en associant son propre destin à sa représentation de la littérature que Gironde parvient à orienter sa quête identitaire :

Si nous regardons attentivement le monde d'aujourd'hui en perpétuelle transformation, nous verrons que ce qu'il faut, c'est ne pas rester dans « l'éternité paresseuse des idoles » (comme disait Blanchot), mais changer, disparaître pour coopérer à la transformation universelle : agir

¹² Le motif du double, figuré et objet de glose dans *Le Mal de Montano*, joue un rôle prédominant, à l'instar de ce que l'on observe dans *Corps du roi* : dualité révélatrice, forme de miroir, mais qui peut conduire à la perte – la déchéance du Michon fictionnalisé, l'évanouissement de la figure de Gironde sont tous deux des réactualisations du mythe de Narcisse.

sans nom et ne pas être qu'un nom désœuvré. Aujourd'hui, tu es Gironde; demain, Walser; et ton vrai nom se perd dans l'univers, tu veux en finir avec les rêves mesquins de survie des écrivains, tu veux t'inscrire avec tes lecteurs dans un même horizon anonyme où vous établiriez enfin une relation libre avec la mort. (MM, p. 372, 373.)

Interroger et incarner la disparition de la littérature, son effacement, sa mort : Vila-Matas donne corps, dans *Le Mal de Montano*, à cet « adieu à la littérature » que William Marx a su mettre en évidence dans un récent ouvrage visant à faire l'histoire de sa dévalorisation. L'imaginaire de la littérature convoqué ici, souvent iconoclaste et débridé, participe d'une remise en question de cette pratique culturelle, prenant naissance dans le sujet pour éclairer l'objet littérature dans son ensemble. Le rapport paraît inversé de ce que l'on observait chez Michon : la variation autour de la doctrine des deux « corps du roi » renouvelle le discours sur l'Écrivain, redorant le blason de la littérature par ses représentations à l'excès, provoquant aussi un retour sur lui-même du système représentatif. À chaque figure convoquée, la représentation n'est plus seulement substitut de la littérature, elle a en elle-même un imaginaire, une projection possible de ce que serait la littérature – qui fascine et souligne la présence de Pierre Michon, ce dernier la convoquant religieusement pour s'autoconstituer en sujet dans son monde. Ces deux approches sur le mode fabulatoire engagent des virtualités de la littérature – seul mode d'existence que l'on semble pouvoir lui reconnaître aujourd'hui.