

Annie Rioux et
Simon Brousseau
Université Laval

Supercherie et mémoire littéraires
chez Éric Chevillard
et Enrique Vila-Matas

« La littérature est morte, mais l'immense foule de ses fidèles semble l'ignorer¹ ». C'est ce qu'écrit Dominique Maingueneau en ouverture de son dernier essai — geste d'énonciation fracassant s'il en est, qui ne vient pourtant qu'actualiser la thèse maintenant largement admise de l'effacement de la littérature dite majuscule. Perdition manifeste, certes, c'est ce qu'a bien démontré William Marx dans son histoire d'une dévalorisation, qui a débuté selon lui au XVIII^e siècle². Mais en retour, un aspect paradoxal de cet effacement marque le phénomène d'une dimension « spectrale », dans la mesure où cette littérature qui se perd n'est plus seulement un objet de réflexion, mais est devenue le sujet même d'une pléthore de récits contemporains qui lui donnent corps.

1. Dominique Maingueneau, *Contre Saint-Proust ou la fin de la littérature*, Paris, Belin, 2006, p. 7.

2. Voir William Marx, *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 234 p.

Héritière de « l'esprit de Mai 68 », dit Todorov sur toutes les tribunes, cette production contemporaine est une « littérature en péril » qui ne présente que « jeux formels, plaintes nihilistes et nombrilisme solipsiste³ ». On dit en somme que la littérature présente

est de moins en moins engendrée par une dynamique avant-gardiste ou du retour, [qu'elle ne s'organise plus comme par le passé en suivant les lignes de forces qui structurent le champ social, [et qu'elle puise au contraire dans] une immense bibliothèque désinvestie d'enjeux⁴.

La littérature contemporaine se conditionnerait donc selon une logique de l'archive, laquelle semble à première vue aplanir la temporalité. Bon nombre de récits contemporains, nous le savons, prennent pour matériau les récits déjà écrits — nouvelle condition d'une littérature qui n'a pour ainsi dire d'autre choix que de parler d'elle-même à travers les morts. Nous soumettons donc dans ces pages une contrepartie à ce discours de la déconfiture, ne serait-ce que pour remettre en toute modestie certaines pendules à l'heure.

Si la littérature met en scène sa propre disparition, si elle puise dans un passé littéraire majuscule et crée de ce fait une suture entre les temporalités, ce n'est peut-être pas tant pour louer ses morts et disparaître à son tour que pour s'installer en tension avec ce passé — repoussoir ou ressassement nécessaire, dirait Marx, à sa condition aujourd'hui. Un temps contemporain, en ce sens, comme une entreprise mnémonique libératrice, sorte de remise à zéro de la littérature pour un futur toujours neuf, dont le passé est partie prenante.

Pour tenter de mieux saisir cette articulation contemporaine du temps, nous mettrons à l'épreuve une hypothèse qui passe par une voie

3. Le critique résume sa position dans un récent essai, qui a pour titre révélateur *La littérature en péril* (voir Tzvetan Todorov, *La littérature en péril*, Paris, Flammarion, coll. « Café Voltaire », 2007, 95 p.). Les propos que nous citons ont été rapportés par un journaliste du journal *Le Monde* à l'occasion d'un débat public autour de la sortie de l'essai (Patrick Kéchichian, « La critique littéraire ou la vie », *Le Monde*, 17 janvier 2007, p. 20).

4. Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 155.

périphérique, celle d'un symptôme de la condition présente de la production narrative : la supercherie littéraire telle qu'on la voit au travail aujourd'hui. En travestissant librement la mémoire littéraire, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard et la production d'Enrique Vila-Matas nous aideront à démontrer comment l'image truquée de la littérature freine le discours commun qui entretient l'idée de sa mort imminente. Après avoir évalué les procédés par lesquels ces œuvres mobilisent une mémoire littéraire, nous dégagerons certaines fonctions qui ont pour effet commun d'édulcorer le sombre discours qui tend aujourd'hui à relayer la pauvre invention aux oubliettes.

Appréhender l'Histoire littéraire par le prisme de la fiction

L'œuvre du Barcelonais Enrique Vila-Matas, foisonnante de références littéraires, est un lieu privilégié pour questionner les rapports qu'entretient la littérature avec le temps. Tout s'y passe comme si son auteur appréhendait l'histoire au travers d'un filtre par lequel le passé littéraire devenait le moyen principal pour explorer celle-ci.

La pluie était tendue comme les cordes d'une harpe et, de même que dans un poème de Derek Walcott, j'avais l'impression de retourner à l'origine de tout et qu'un homme aux yeux voilés pinçait des doigts cette pluie et jouait le premier vers de l'Odyssée⁵.

Cette phrase qui figure dans l'incipit de *Loin de Veracruz* est représentative du rôle narratif que tient le passé littéraire dans la production de Vila-Matas. D'une façon constante, le réel ne peut être évoqué que s'il est filtré par la mémoire littéraire encyclopédique du narrateur. Il y a certes chez Vila-Matas la construction d'un imaginaire du temps, mais il s'agit d'un temps qui se raconte systématiquement par l'entremise des références aux textes et aux figures emblématiques de l'histoire littéraire. Si cette pratique narrative qui consiste à mobiliser le passé littéraire comme matériau d'écriture est plutôt fréquente dans la production contemporaine,

5. Enrique Vila-Matas, *Loin de Veracruz*, Paris, Christian Bourgois, 1995, p. 14.

l'utilisation qu'en fait Vila-Matas est singulière. Il s'en sert notamment pour élaborer ses supercheries, lesquelles, nous le verrons, ne sont pas sans affinités avec l'idée d'une revalorisation du monde des lettres qui aboutit à un regard nouveau sur l'histoire.

La supercherie telle qu'elle se manifeste chez Vila-Matas repose sur une technique d'écriture qu'il convient de décrire. Il semble que celle-ci soit étroitement liée à l'établissement d'un pacte de confiance entre le lecteur et le narrateur. Le narrateur, dans un premier mouvement, favorise un climat de confiance en produisant un discours qui regorge de références aux auteurs réels. Ainsi, dans *Bartleby et compagnie*, il dresse une liste imposante d'une centaine d'auteurs qui ont été des Bartlebys, c'est-à-dire qui ont souffert d'un blocage créatif à un moment ou à un autre de leur carrière. Ces nombreuses références, réelles et facilement vérifiables pour le lecteur, participent à l'élaboration de ce pacte de confiance puisqu'elles contribuent à construire l'image d'un narrateur érudit malgré son statut fictionnel. Au fil du texte, le lecteur est amené à situer le discours sur le plan référentiel; si le texte possède bel et bien un statut fictionnel par la narration, par la figure du narrateur compilateur, ce dernier tend à s'estomper graduellement. La table est dès lors mise pour s'adonner aux plaisirs mensongers de la supercherie.

De fait, le roman *Bartleby et compagnie* convoque la figure de Robert Derain, un auteur français ayant écrit une

magnifique anthologie de récits dus à des auteurs dont le dénominateur commun consiste à n'avoir publié qu'un seul livre de leur vivant et d'avoir renoncé ensuite à la littérature. Tous les auteurs de ce livre sont inventés, de même que les récits attribués aux bartlebys en question sont en réalité l'œuvre de Derain lui-même⁶.

Ici apparaît clairement le rôle que joue l'évocation du passé littéraire dans l'élaboration de la supercherie : c'est en effet le caractère systématique de la prolifération des références au réel qui permet au narrateur de subvertir

6. Enrique Vila-Matas, *Bartleby et compagnie*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2000, p. 44-45.

ce dernier. Par ailleurs, Vila-Matas, l'auteur réel de la supercherie, en mettant en scène son double fictif qu'est Robert Derain, donne un indice quant à ses propres pratiques mensongères. Comme un meurtrier qui laisserait volontairement sur les lieux du délit un indice incriminant, l'auteur de la supercherie littéraire tend une perche à son lecteur — c'est là le principe qui rend la mystification opératoire, selon Jean Jeandillou :

une structure potentiellement captieuse n'aura rien d'une mystification si, de fait, elle ne trompe personne ou si elle berne tous ses destinataires sans distinction : dans les deux cas fait défaut cette ambiguïté constitutive de la fabrication, de la perception et, finalement, de la logique mystificatrice⁷.

Cette ambiguïté constitutive de la logique de la supercherie est, d'une manière paradoxale, étroitement liée à la valorisation d'un passé littéraire véridique chez Vila-Matas. En élaborant un rapport à l'histoire littéraire qui est à la fois archiviste et trompeur, la supercherie ne fait pas que la déformer; elle donne plutôt lieu à une lecture policière qui pousse le lecteur à investiguer les lieux du crime, c'est-à-dire le monde des livres. Par cette pratique, Vila-Matas détourne la fonction commune de la littérature dans l'imaginaire contemporain; elle n'occupe plus seulement une fonction intertextuelle qui permettrait d'établir certaines filiations avec des auteurs et des textes du passé. Au contraire, la littérature est le matériau privilégié à partir duquel la fiction devient possible. La supercherie, en ce sens, est d'abord une pratique subversive parce que mensongère, mais elle participe d'une subversion qui, au final, semble être une forme de valorisation de la littérature. En effet, elle rend nécessaire la restitution du passé littéraire qui tend à s'estomper. C'est également la dichotomie traditionnellement établie entre fiction et réel qui est mise à mal; en joignant l'une et l'autre sur un seul plan discursif, Vila-Matas invalide l'équation selon laquelle la fiction n'est que le reflet de la réalité. Dans l'univers vila-matien, le réel se voit véritablement contaminé par la fiction triomphante.

7. Jean Jeandillou, *Esthétique de la mystification : tactique et stratégie littéraires*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Propositions », 1994, p. 10.

L'exemple de Robert Derain permet de saisir le double mouvement par lequel la supercherie devient effective dans la construction d'un rapport particulier avec le passé littéraire. Dans un premier temps, elle apparaît comme une pratique ludique et mensongère, mais, au final, tout se passe comme si ce mensonge nécessitait, pour triompher, que le lecteur le confronte à la réalité historique. Ainsi, la supercherie telle que Vila-Matas la pratique serait de ces mensonges qui par un détour paradoxal amènent le lecteur à revisiter la vérité historique. Dans la logique de l'auteur, c'est toujours le littéraire qui prime sur le réel; en axant son discours sur un plan livresque, il rappelle que ce sont les livres qui font l'Histoire. Cette valorisation de la littérature va jusqu'à une dépréciation du réel. Dans *Docteur Pasavento*, le narrateur dit à propos des écrivains « [qu']ils sont beaucoup plus fascinants que le reste des mortels, parce qu'ils sont capables de vous transporter avec une étonnante facilité dans une autre réalité, un monde dont le langage est différent⁸. » La supercherie vila-matienne participe sans aucun doute à la construction de ce monde littéraire comme autre réalité; elle affirme sans détour qu'elle est « un mensonge qui dit toujours la vérité », pour reprendre une expression bien connue de Jean Cocteau.

Si la supercherie vila-matienne met au jour un acte de représentation de la littérature qui s'autorise une liberté certaine à l'égard du passé, il arrive ailleurs que cette représentation prenne racine dans les fibres mêmes de la fiction, que l'on tente alors de faire passer pour « vraie ». C'est notamment le cas d'un roman d'Éric Chevillard.

Comblant la « brèche entre le passé et le futur »

*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*⁹ d'Éric Chevillard interroge la pertinence d'une certaine économie du passé dans le présent pour pallier,

8. Enrique Vila-Matas, *Docteur Pasavento*, Paris, Christian Bourgois, 2006, p. 11.

9. Éric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, 192 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention TP.

peut-être, le sentiment d'une « brèche entre le passé et le futur¹⁰ », qu'Hannah Arendt associait à la condition moderne.

Ce livre se présente comme l'assemblage d'une vie et d'une œuvre, celles de Thomas Pilaster, reconstruites après sa mort à partir d'une somme d'éléments (des témoignages, un journal intime et d'autres « résidus » de créations inachevées) qui se situent en marge de l'œuvre, comme en témoigne la table des matières¹¹. D'emblée, force nous est de tenir pour acquis l'existence de ce Pilaster (annoncée dans le titre mais dont on ne sait encore rien), puisque qu'on nous propulse directement au cœur du sujet, avec cette instance impersonnelle mais par essence rassembleuse qu'est le « on » : « La question restera posée : doit-on ou non publier après sa mort les œuvres inédites d'un écrivain à tort ou à raison tenu pour important, lorsqu'il n'a pas exprimé de vœu en ce sens? » (*TP*, p. 7) Avant même son énonciation au temps présent, remarquons que la question d'ordre existentiel est projetée dans un futur, ce qui a pour effet

10. Dans un ouvrage intitulé *La Crise de la culture*, l'auteur développe huit réflexions politiques dans lesquelles elle se demande comment penser dans la brèche entre le passé et le futur laissée par la disparition de la tradition à l'époque moderne. La résurgence évidente des figures du passé dans la production contemporaine porte à croire qu'une configuration différente de la temporalité s'y dessine. Cependant, cette nouvelle configuration n'est pas nécessairement, ou seulement, une réponse à la crise moderne telle que nous l'a décrite Hannah Arendt. Comme nous l'exprimions dans notre hypothèse de départ, nous proposons plutôt de voir dans ces revenances de la littérature la production de figures qui à la fois relancent et constituent de nouveaux imaginaires collectifs. Voir Hannah Arendt, « La brèche entre le passé et le futur », *La Crise de la culture*, trad. P. Lévy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1998 [1961], p. 11-27.

11. La table se compose de dix entrées. Il y a d'abord une « Préface » du narrateur, dans laquelle la fiction est déjà bien installée puisque ce dernier s'y présente comme l'ami du défunt. Suit une « Note sur la présente édition » dans laquelle on tente de justifier l'entreprise de rassemblement des fragments écrits par Pilaster au cours de sa vie supposée. On retrouve ensuite des titres de fragments inachevés qui entourent l'œuvre, qui sont identifiés par leurs genres et qui sont parfois datés (« Journal 1952 », « Carnet 1991 », « Conférence avec projection »), ou encore un titre donné par le narrateur à une anecdote reliée à un texte ou à un moment de vie de l'écrivain, comme « Capacités réduites ». La table se termine par une « Chronologie » du personnage. Cette chronologie est d'autant plus marginale du fait qu'elle s'apparente davantage au rapport d'un coroner qu'à une réelle chronologie de vie. Elle trace en effet les contours d'une sorte de parodie de roman policier en guise de clôture de l'histoire, ce qui ne manque pas d'exacerber en bout de course la supercherie littéraire qui est, comme nous le verrons, le principe du roman.

de soulever la pérennité du problème posé qui ne peut faire autrement que chacun se sente concerné. Qui plus est, cette ouverture montre bien l'inquiétude au sujet de la tradition littéraire qui est sous-jacente au roman : elle amalgame en effet ce que Weinrich appelle une prospection (anticipation d'un fait), une formule interrogative au présent, puis une rétrospection (un retour en arrière opéré par la mémoire du narrateur, entendu que le « il-écrivain » désigne le personnage de Pilaster¹²).

Mais dans cet incipit, le narrateur ne se contente pas seulement de poser une question, il s'empresse aussi d'émettre son propre credo, qu'il énonce d'ailleurs à l'impératif : « En outre, considérons bien ceci : les écrivains ne sont pas les personnages de leurs fables, il ne leur est pas toujours donné de pressentir leur mort prochaine » (*TP*, p. 8). En surface, l'énoncé contient une raison de publier cette édition posthume, mais le lecteur averti aura tôt fait d'y voir autre chose. Car il ne faut pas se méprendre, le nom de Thomas Pilaster n'apparaît dans aucun livre d'histoire littéraire, il est, au contraire de la situation d'énonciation dans laquelle on le convoque, le pur produit de l'imaginaire de l'auteur. Derrière les traces d'un narrateur externe qui raconte la vie du personnage en focalisation interne, qui parle de lui-même au « il », point la figure de l'écrivain Chevillard, seul chef d'orchestre de la tragédie Pilaster. À vrai dire, les trois instances se confondent et constituent le personnage à trois voix de cette fable.

C'est seulement après quatre pages qu'apparaît un « je », fort, ironique, celui du narrateur qui caractérise le récit à venir. S'opère dès lors un glissement du « on » au « je » qui permet de passer sans rupture narrative flagrante de la généralité qui interpelle le jugement du lecteur à l'expérience singulière du narrateur qui s'en voit presque automatiquement accréditée. Difficile, à la lecture de cet incipit qui multiplie les procédés pour faire passer sa fiction comme une réalité, de ne pas croire, voire de ne pas s'attacher à Thomas Pilaster :

12. Cette lecture est elle-même le fruit d'une rétrospection. Nous ne faisons l'association entre le « il » et Pilaster que plusieurs lignes plus loin, alors que le narrateur se positionne par rapport à la question qu'il a lui-même émise en l'associant au personnage : « Au demeurant, il est oiseux de s'interroger ici sur tout cela, puisque rien, bien évidemment, ne pouvait présager la fin tragique de Thomas Pilaster. » (*TP*, p. 9)

C'était un farouche petit blotti entre ses épaules frissonnantes comme des ailes plumées, un pauvre poulet à vif, il ployait en toute saison sous le poids d'une écharpe de laine grise qui [...] s'allongeait [...] à force d'être prise pour une ficelle par nos camarades, lesquels s'en faisaient un jeu et [...] Pilaster [...], sanglotant, qui finalement s'écroulait, étourdi, ramenait à lui l'écharpe avant même de se relever, s'y enroulait, ses clavicules aussi fines et pointues qu'aiguilles à tricoter s'entrechoquant bel et bien sous la laine avec ce léger cliquetis, en sorte que son écharpe [...] finit par atteindre une longueur de trois mètres au moins [...]. De cette époque datent les premiers essais littéraires de Pilaster, des poèmes en alexandrins aussi extensibles que son écharpe et dans lesquels également il se drapait volontiers. (*TP*, p. 13)

S'attacher, disions-nous? On nous y incite justement un peu plus loin : « On s'attache à n'importe qui pourvu qu'on le prenne à la naissance. Quoi qu'il fasse par la suite, on l'aimera jusqu'au bout » (*TP*, p. 36), ironise le narrateur à propos de l'être de papier sorti tout droit de l'imaginaire chevillardien.

En plus de l'apparente proximité entre le narrateur, l'auteur et le personnage, qui se soldera plus tard par un fondu identitaire révélateur de la supercherie, nous observons dans cette description méticuleuse une évidente dépréciation du protagoniste. Deux discours négatifs sont en effet posés de manière symétrique, à savoir celui sur sa personne qui n'attire que « l'aversion » (comme il est écrit littéralement dans le texte [*TP*, p. 12]), et celui qui porte sur son œuvre, dont les premiers poèmes sont « aussi extensibles que son écharpe. » (*TP*, p. 13)

Cet exemple n'est pas un cas isolé. Nous observons ce procédé de juxtaposition des discours dépréciatifs qui tisse figure et œuvre en une seule image d'écrivain à l'échelle du roman. Dans cette narration qui prend deçà delà des airs flaubertiens, et qui nous rappelle au passage comment est né le personnage de Charles dont la « casquette », souvenons-nous, était laide comme « le visage d'un imbécile », ce n'est pas l'intertextualité qui nous retient ici, mais bien la sombre tonalité et l'acharnement qui caractérisent la narration chevillardienne. Ce qui nous intéresse dans cette tonalité poussée à outrance jusqu'à la deux cent trente et unième page,

c'est précisément son association avec la fiction Pilaster dans laquelle un commentaire sur la littérature et la tradition nous est proposé. Puisque la matière de l'œuvre est un passé inventé, et que dans les marges de ce passé un commentaire trace les contours peu reluisants d'un écrivain, il appert que ce n'est pas à partir de la réalité de la littérature majuscule trépassée que Chevillard nous raconte une histoire (comme il est si courant de le faire dans la production contemporaine, pensons notamment aux récits de Pierre Michon), mais c'est bien dans, par, et pour la fiction qu'il le fait. Il s'agit en quelque sorte de « reprendre dans l'avenir ce qui aurait pu être plutôt que ce qui a été¹³ », selon l'expression de Jean-François Hamel.

Si la figure de Pilaster ne manifeste pas l'influence d'un quelconque passé littéraire, il faut ici constater l'invention par Chevillard d'un exemple singulier de littérature « mineure ». Ce qui nous mène à ce constat majeur : le passé, ici, n'a de prégnance sur le présent que de manière totalement fabulée. Ce « faux » passé étant par ailleurs l'histoire de la dévalorisation d'un écrivain (Pilaster), le présent et l'invention apparaissent dès lors fortement détachés du poids de la mémoire littéraire, et semblent même s'opposer — dans une sorte de parodie inversée — aux œuvres qui se façonnent dans l'archive. Semblable au phénomène d'autolyse, pourrions-nous dire, la fiction mobilise elle-même tous ses procédés internes et bâtit de manière perverse un personnage dans le tissu même d'une histoire qui le démolit pourtant progressivement; l'œuvre de fiction apparaît donc comme un mode de transmission qui, s'il est héritier du passé (dans l'inquiétude qu'il induit concernant les formes de médiation du temps de l'Histoire), n'est pas essentiellement constitué par lui.

Cela étant, le livre de Chevillard semble être un double contre-exemple du discours commun qui proclame la mort de la littérature. D'une part,

13. Notre analyse est pour bonne partie redevable à la réflexion de Jean-François Hamel, qui esquisse dans *Revenances de l'Histoire* une certaine archéologie de la narrativité moderne à partir de la résurgence des poétiques de la répétition. À l'instar d'Arendt, mais dans une perspective bien davantage tournée vers l'histoire littéraire que vers l'histoire politique, l'essai de Hamel, en traçant les contours du régime moderne d'historicité, nous permet de mieux saisir ce qui se joue comme nouvel ordre du temps dans les récits contemporains. Voir Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire. Répétition, Narrativité, Modernité*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 15.

nous pouvons y voir l'envers de l'adoration des Écrivains majuscules (on le comprend bien, le portrait négatif de Pilaster bafoue l'image de ceux qui aujourd'hui sont écrasés par la mémoire littéraire dont ils ressassent les mérites ou qui consacrent leur temps d'écriture à reconstruire — ou à rêver — les vies disparues d'écrivains disparus). D'autre part, nous y voyons un regard critique sur la sphère littéraire médiatique actuelle, en sous-entendant le terme média dans sa signification équivoque : il exprime tantôt le support, véhicule du récit qui apparaît alors comme un passeur, tantôt le média d'information qui sert d'interface aux discours de ceux qui n'ont que la littérature « suicidée » en bouche. Chevillard proposerait de ce fait une manifestation de la mort de la littérature à travers la figure d'un écrivain mort inventé, afin d'émettre un propos métaphorique — aux allures journalistiques par endroits, et ce n'est pas anodin... — pour suggérer que la littérature sait encore raconter des histoires. Nous en venons donc à comprendre pourquoi Jean-François Hamel écrit que « le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance¹⁴. »

La production de Vila-Matas, en proposant une systématisation des références au passé littéraire, nous donne à lire un imaginaire de la littérature qui se construit dans la répétition et l'emboîtement des figures emblématiques. Cette production nous suggère de ce fait de considérer le passé littéraire comme l'un des matériaux privilégiés de la construction fictionnelle contemporaine. D'un autre côté, le livre de Chevillard puise vraisemblablement dans un faux passé pour ériger sa supercherie ; c'est ainsi qu'il demeure toujours, contrairement à son contemporain espagnol, dans les fibres de la fiction.

En rapprochant ces deux auteurs, nous avons voulu illustrer l'hypothèse suivante : le temps contemporain, en train de se faire, nous semble emprunter deux chemins parallèles, qui parfois se croisent, la mémoire et l'invention. Malgré leurs constructions distinctes, leurs poétiques singulières, ces deux exemples montrent aussi le lien qui unit la supercherie contemporaine à la mémoire. Il s'agit d'un lien de réciprocité, lequel instaure à coup sûr une connivence avec le lecteur. Car le but de

14. *Ibid.*, p. 7. L'essai de Hamel s'ouvre sur cette affirmation.

ces récits n'est pas tant de bernier le lecteur que de l'entraîner sur le terrain où le trafic du passé et sa mise à nu deviennent le gage d'une reprise voulue de la tradition et de son émancipation vers de nouveaux imaginaires littéraires. Soulignons en ce sens que la mise en scène d'une figure d'écrivain, qu'elle relève du réel ou du virtuel, qu'on la louange ou qu'on la mette au tombeau, est à l'évidence l'une des modulations privilégiées de ces productions qui « refont » l'histoire. En bout de course, insistons sur le fait que ce qui se dégage de ces images de la littérature, c'est que l'invention est encore, sinon la matière première, du moins le point de chute des récits contemporains. Une mort fabulée, des écrivains fracturés le long de la ligne du temps, autant de représentations disloquées de la littérature dont William Marx a bien su extraire l'essentiel, en écrivant « qu'il n'y a pas de relation obligée entre la valeur et la qualité : la dévalorisation de la littérature va de pair avec son accomplissement — ou sa fin¹⁵ ».

15. William Marx, *op. cit.*, p. 173.