

Enrique Vila-Matas, l'oulipien qui ne le savait pas

JULIE ZAMORANO

Université Paris-Sorbonne, France

Résumé

Vila-Matas n'appartient pas au mouvement de l'Oulipo, mais c'est un auteur qui connaît bien ce mouvement, en particulier par le biais de l'œuvre de Georges Perec. Cet article porte sur la dimension qui pourrait être qualifiée d'« oulipienne » de l'écriture de Vila-Matas à travers l'usage particulier qu'il fait de l'intertextualité et de ce qu'il nomme « l'impasse narrative ». Il s'agit donc, au travers de ce parcours, de montrer que le système scriptural du Barcelonais s'apparente à un système de type oulipien, bien qu'il ne le revendique pas comme tel.

Mots clés : Vila-Matas, Georges Perec, Oulipo, intertextualité, contrainte.

Abstract

Vila-Matas does not belong to the Oulipo movement, but he's an author who knows it well, especially through his knowledge of the works of Georges Perec. This article is about what could be called the "oulipian" aspect of Vila-Matas' writing, specifically what concerns his particular use of intertextuality and of what he calls the "narrative impasse". The objective of this analysis is to show that his system resembles an oulipian system, even if he does not claim it as such.

Keywords: Vila-Matas, Georges Perec, Oulipo, intertextuality, constraint.

1. Introduction

Le lecteur de ce numéro de la revue *Cuadernos de Filología Francesa* saura que l'Oulipo est né en France dans les années 1960, qu'il compte avec des « mathématiciens et littérateurs, littérateurs-mathématiciens, et mathématiciens-littérateurs » (Bénabou, Roubaud) qui travaillent la littérature à partir de la recherche et la mise en place de formes et de structures scripturales nouvelles. Il devrait savoir que Georges Perec en fut un de ses membres les plus prolifiques, auteur du célèbre roman et exploit lipogrammatique *La Disparition* (1969). Il saura aussi qu'un des maîtres mots des oulipiens est de bannir le hasard, de se débarrasser d'une inspiration romantique et romanesque souvent aléatoire et incertaine. La méthode utilisée pour rejeter le paramètre hasardeux de l'écriture littéraire est le travail sur le langage, sur la

forme, sur les structures à travers l'invention de contraintes d'écriture « susceptibles de permettre la production d'œuvres originales » (Bénabou). Il saura peut-être aussi que l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas est un grand lecteur et admirateur de Perec. Si l'on s'amuse avec la métaphore du réseau des connaissances en informatique, on pourrait dire qu'entre Vila-Matas et l'Oulipo il n'y a qu'un degré appelé Georges Perec.

Perec est très présent dans les œuvres de Vila-Matas. Considérant que l'auteur du *Mal de Montano*¹ (2003) imite sur certains aspects le professionnel de la contrainte et est lui-même un grand expérimentateur de la forme littéraire, peut-on dire que Vila-Matas soit un oulipien, malgré sa non appartenance à l'Oulipo et malgré le fait que ce qui l'intéresse de Perec n'est pas particulièrement la contrainte oulipienne ? Il semblerait que, sans s'en être expressément fixé l'objectif, la pratique scripturale du Barcelonais soit plus oulipienne qu'il n'y paraît. Deux des méthodes d'écriture de Vila-Matas peuvent être considérées comme des sortes de contraintes de type oulipien qui, si elles ne sont pas expressément formulées comme telles, ont une fonction créatrice et structurante. Ces deux méthodes sont la pratique de l'intertextualité et celle de l'impasse narrative. En regardant dans le détail ces deux aspects de l'écriture vilamatassienne, et en passant bien évidemment par un bref parcours de l'influence de Perec chez cet écrivain, l'intertextualité et l'impasse narrative apparaîtront éventuellement comme des contraintes d'écriture dignes d'un oulipien.

2. Intertextualités

Dans les œuvres de Vila-Matas circulent allègrement fantômes d'auteurs et de personnages littéraires ; les citations d'auteurs et d'œuvres sont effrontément inventées, parfois déguisées, épisodiquement modifiées, souvent faussées. L'intertextualité chez Vila-Matas est l'un des motifs les plus marqués de son écriture. Convoquer le nom d'un auteur ou le titre d'un roman est souvent un prétexte (un besoin ?) pour alimenter sa propre écriture. L'intertextualité est partout présente, parfois même dès le titre d'un ouvrage, comme pour *Paris ne finit jamais* (2004), qui rappelle *Paris est une fête* d'Hemingway, ou *Bartleby et Compagnie* (2002) qui renvoie directement à la nouvelle de Melville.

Une anecdote racontée dans *Le Mal de Montano* illustre bien le rapport de l'écrivain à l'intertextualité : le narrateur – qui plus est, *alter ego* de l'auteur – raconte un souvenir de jeunesse dans lequel, pour séduire une de ses camarades de classe, il avait recopié un poème de Luis Cernuda en y insérant discrètement un ou deux vers

¹ Sur le site de l'auteur, particulièrement bien fourni et intéressant, on trouvera la chronologie de son œuvre et de nombreux textes critiques et entretiens : <http://www.enriquevilamatatas.com> (consulté en juillet 2017).

de son cru. De manière tout à fait significative, cette pratique lui aura permis, sous le couvert des mots des autres, de trouver son propre style : « La partie de mes poèmes copiée a peu à peu diminué et c'est ainsi que, lentement, mais sûrement, est apparu mon style propre et personnel, toujours – peu ou prou – construit en collaboration avec les écrivains dont je soutirais le sang à mon profit » (Vila-Matas, 2003 : 148). En effet, l'auteur barcelonais pratique ce qu'il appelle le « parasitage littéraire » qui consiste, au sens littéral du terme, à écrire aux dépens des autres. Cette image est à rapprocher de la maladie de Montano (pour rester dans la métaphore médicale), qui consiste à être incapable de penser et de vivre sans faire appel à la littérature. Une des caractéristiques de la pratique de l'intertextualité est donc de se nourrir effrontément des autres pour déclencher son propre travail d'écriture.

2.1. Perec chez Vila-Matas

Georges Perec figure parmi la constellation des auteurs ayant une forte présence dans les œuvres d'Enrique Vila-Matas qui, s'il ne se déclare pas ouvertement un oulipien, l'est peut-être plus qu'il ne le pense. On peut dire sans trop de risque de se tromper que la présence d'une certaine forme d'« oulipisme » chez l'auteur barcelonais passe sans doute par les œuvres de Perec. En prémisses à l'observation des potentielles contraintes de l'écriture vilamatassienne, je souhaiterais parcourir brièvement les formes de la présence des œuvres de Georges Perec (et de Perec lui-même !) dans celles de l'Espagnol.

La référence à l'oulipien la plus évidente est sans doute celle de la rubrique littéraire publiée dans le journal ibérique *El País*, intitulée «Café Perec». Mis à part l'indication explicite du nom de l'auteur français, l'approche de Vila-Matas dans cette rubrique s'apparente à celle du Perec de la place Saint-Sulpice, au sens où il se place en observateur d'un objet (la plupart du temps un objet littéraire) qu'il va décrire et traiter brièvement. Par ailleurs, le café de la Place Saint-Sulpice, où Perec écrit sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, est la source d'inspiration d'un texte de Vila-Matas publié dans *Desde la ciudad nerviosa*, intitulé «Tentativa de agotar la Plaza de Rovira». Le titre est ici un appel clair au texte de l'oulipien. Mais les allusions à Perec apparaissent à maintes reprises et de différentes manières sous la plume de Vila-Matas.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien (1975) est un des textes fondateurs de la conception perecquienne de l'« infra-ordinaire », qui consiste en l'observation attentive de « ce qui se passe chaque jour et revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel » (Perec, 1989 : 11). Une des formes de présence de l'univers perecquien dans l'œuvre de Vila-Matas est précisément celle de l'emploi récurrent du motif de l'infra-ordinaire, qui fonctionne en tant que référence à l'œuvre de Perec, mais aussi en tant que manière

de voir le monde. Dans la majorité des cas, l'auteur de *La Vie mode d'emploi* (1978) est convoqué sous le signe de l'infra-ordinaire et de la fascination que cette pratique d'observation du réel exerce sur Vila-Matas. Par exemple, dans *Dublinesca* (2010), le personnage principal, Samuel Riba, mentionne son admiration pour cette pratique de description du quotidien : « [...] il pourrait même se réconcilier avec son passé français – il commence même à en avoir envie – et devenir un écho du Parisien Perec, son idole consacrée et un magnifique expert de l'interrogation du quotidien, de l'habituel » (Vila-Matas, 2010 : 233). Cette pratique est également mentionnée explicitement dans *Journal volubile* (2009) par l'intermédiaire de la référence au titre du texte de Perec et au célèbre café de la Place Saint-Sulpice : « Je suis sur la place Saint-Sulpice, assis au café où Georges Perec épiait pendant des heures et des heures ce qu'on pouvait y observer (*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*) » (*Journal volubile* : 18). De même, le café du croisement de la rue du Bac et du Boulevard Saint-Germain – dont il est question dans *Espèces d'espaces* (1974), et dont à la fois l'auteur et le texte sont par ailleurs explicitement cités, bien que Vila-Matas modifie la citation à sa sauce – apparaît comme un lieu de souvenirs du narrateur dans *Paris ne finit jamais* :

le café situé près du carrefour Bac-Saint Germain, où Perec recommandait de s'asseoir pour observer la rue avec un souci un peu systématique et noter ce que l'on voit, ce qui se passe de notable, se forcer à écrire « ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne » (Vila-Matas, 2004 : 38).

La notion d'infra-ordinaire est ainsi mobilisée à plusieurs reprises par Vila-Matas qui prolonge le geste de Perec en s'appropriant de l'idée que ce qui semble dénué d'intérêt est en réalité la matière même de la vie : « ce qu'il faut intégrer au roman c'est tout ce qu'il se passe quand en apparence il ne se passe rien en terme de grands événements : penser, vivre, exister » (Vila-Matas, 2014b). La réalité de la vie est cet infra-ordinaire qui, en apparence, parce que ne s'y produit aucun grand événement, n'est pas digne d'intérêt, mais s'avère être paradoxalement essentiel. Le roman doit donc contenir la vie dans ce qu'elle a de moins saisissable, de plus indicible, mais aussi de plus important.

Cela pour ce qui est de l'influence du thème de l'infra-ordinaire perecquien chez Vila-Matas. Mais la présence de Perec se trouve également sous d'autres formes, notamment celle du personnage de *Un homme qui dort* (1967) qui fait plusieurs apparitions plus ou moins masquées dans certains textes du Barcelonais. Le narrateur de *Paris ne finit jamais* se fait un sosie de l'homme qui dort quand, dans sa mansarde parisienne, il adopte le même type de comportement que le personnage perecquien :

Plusieurs heures plus tard, je me suis réveillé. Je suis resté dans mon lit, je n'ai presque pas bougé, j'ai regardé la fenêtre, puis mes genoux, me suis souvenu de mon bonheur

d'avant de m'endormir, ai écouté les bruits – comme toujours incompréhensibles – du Noir de la mansarde d'à côté (Vila-Matas, 2004 : 272).

Tu restes dans ta chambre, sans manger, sans lire, sans presque bouger. Tu regardes la bassine, l'étagère, tes genoux, ton regard dans le miroir fêlé, le bol, l'interrupteur. Tu écoutes les bruits de la rue, la goutte d'eau au robinet du palier, les bruits de ton voisin, ses raclements de gorge, les tiroirs qu'il ouvre et ferme, ses quintes de toux, le sifflement de sa bouilloire (Perec, 2008 : 24).

La manière de se comporter des deux personnages, observant immobiles leur entourage et écoutant les bruits de leurs voisins respectifs, est très semblable. La narration change cependant dans le texte de Vila-Matas qui utilise la première personne (en focalisation interne), tandis que chez Perec la narration est à la deuxième personne (en focalisation externe), et que le voisin sans visage du roman de Perec devient un Noir avec lequel le narrateur interagit dans *Paris ne finit jamais*. Dans cet extrait, si l'attitude des deux personnages est semblable, elle est tout de même placée dans un contexte différent et surtout dans une perspective différente, puisque dans le roman de Vila-Matas il est possible d'accéder à la conscience de l'apprenti écrivain – qui s'incarne d'une certaine manière en l'homme qui dort de Perec – tandis que dans *Un homme qui dort* le lecteur n'y accède jamais. Il faut toutefois remarquer que cette référence à Perec n'est pas explicitée, et n'est discernable qu'en ayant une connaissance préalable du roman perecquien. Si la référence à Perec n'est pas explicite dans l'exemple précédent, elle l'est à un autre moment du récit de Vila-Matas, où l'apparition du *vrai* Perec peut être considérée comme une façon de désigner cet intertexte, même si le livre qui sera mentionné est *Espèces d'espaces* et non pas *Un homme qui dort* : « J'ai [...] vu en vrai Perec lui-même. Au milieu de l'année 1974, celle où il a publié *Espèces d'espaces* » (Vila-Matas, 2004 : 48).

Il est tout à fait significatif de rencontrer à nouveau l'homme qui dort dans le chapitre IV du *Mal de Montano*. Le narrateur, en changeant simplement la personne grammaticale de la même manière que dans *Paris ne finit jamais*, s'attribue les caractéristiques de l'homme qui dort sans toutefois donner d'indications graphiques pouvant désigner la citation comme telle : « Je suis un oisif, un somnambule, une huître » (Vila-Matas, 2003 : 318) ; « Tu es un oisif, un somnambule, une huître » (Perec, 2008 : 25). Sans rentrer dans le détail de la difficulté de discerner l'intertextualité chez Vila-Matas, les références explicites à Perec et à certaines de ses œuvres sont tout de même suffisamment récurrentes pour affirmer son importance parmi les modèles d'inspiration de Vila-Matas.

La façon dont ce dernier fait de l'intertextualité possède une dimension ouvertement ludique au sens où il travestit et transforme les textes des autres, aussi bien pour déclencher sa propre écriture que pour le plaisir de la pratique en elle-même :

[...] Ainsi j'ai commencé à mettre une phrase de Flaubert dans la bouche de Laura Esquivel, pour jouer. Ou alors des citations miennes attribuées à d'autres. Pour démystifier aussi la citation littéraire et pour comprendre que c'est un jeu, qu'en réalité écrire c'est amusant, même si on l'oublie souvent (Villoro, 2007 : 423-424).

La part du jeu citationnel vilamatassien est, *in fine*, un jeu sur et avec les mots des autres, un jeu qui n'est pas sans rappeler celui des oulipiens. Voici quelques exemples de la manière dont Vila-Matas joue avec les citations.

2.2. Le jeu citationnel

Une des formes de l'intertextualité chez Vila-Matas est la citation déviée, qui consiste à attribuer une citation à un personnage de fiction. Cette pratique apparaît dès *Abrégé d'histoire de la littérature portative* (1985), où les emprunts et fausses attributions peuplent les dialogues des personnages :

Les personnages [...] étaient des écrivains qui parfois, lors d'une fête par exemple, disaient une phrase. Quand ils devaient dire une phrase, je cherchais dans la librairie, je me levais et prenais n'importe quel livre les yeux fermés. La première phrase que je trouvais je l'attribuais au personnage de l'écrivain dans la fête (Vila-Matas, 2014a).

Dans les romans suivants, la pratique citationnelle de Vila-Matas évolue, se complexifie et se libère. De fait, ainsi qu'il l'explique dans un entretien de 2014, le recours à la citation sert aussi à relancer l'écriture. Lorsqu'il est bloqué et ne sait plus comment continuer sa narration, il prend une citation au hasard et construit, à partir de la phrase récupérée, un texte reliant son dernier paragraphe avec la citation choisie, pour ainsi relancer l'écriture (Vila-Matas, 2014a). Le fait de se servir de citations pour faire le lien entre deux paragraphes ou pour faire repartir son écriture implique nécessairement une forme de manipulation de la phrase, de modification pour l'adapter au texte d'arrivée. Ces variations faites aux citations originales deviendront par la suite un véritable moteur créatif et narratif, voire une syntaxe : « c'est une fausse érudition transformée en ma propre syntaxe » (Vila-Matas, 2014a). C'est donc la pratique de la citation inventée et des fausses attributions qui sera l'aboutissement du jeu citationnel commencé dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*.

Une autre forme d'intertextualité est celle de la citation inventée qui consiste à changer les noms des auteurs des citations empruntées, à s'attribuer la citation d'un autre tout en utilisant les codes graphiques de la citation (principalement les guillemets) ou encore à attribuer une de ses propres phrases à un écrivain connu. Cet usage de l'intertextualité est un véritable étendard, une marque de fabrique de son écriture. En effet, ses textes se caractérisent par « l'invasion [...] de citations littéraires complètement inventées, qui se mélangent aux vraies » (Vila-Matas, 2013 : 124). Non seulement les citations vraies se mélangent aux fausses en tant qu'éléments

séparés les uns des autres, mais ce mélange se trouve aussi à l'intérieur même de certaines citations : « la moitié de la phrase est de Paul Valéry et l'autre moitié est mienne. [...] En effet, c'est le système que j'utilise. C'est-à-dire, la phrase dérive vers une phrase à moi » (Villoro, 2007 : 420). Et c'est précisément l'idée de *système* qui permet d'établir un lien avec les pratiques oulipiennes de la contrainte. L'usage de la citation, au-delà de sa dimension ludique (qui est par ailleurs aussi une dimension importante dans l'Oulipo), fonctionne comme un élément fondamental de la méthode scripturale de Vila-Matas. La référence permanente à des auteurs et des œuvres, la modification de citations font partie de son système d'écriture et de structuration des textes. C'est en effet la citation qui va permettre de donner la forme finie au texte, de relier les paragraphes entre eux.

Bien que de manière différente, l'insertion de citations, leur manipulation et leur dissimulation rappellent clairement la pratique perecquienne de l'intertextualité, particulièrement oulipienne de *La Vie mode d'emploi* où Perec avait fait d'un certain nombre d'œuvres et d'auteurs des éléments du système de contraintes pour l'écriture du livre. En effet, le principe des citations de Perec consistait à faire référence dans chaque chapitre de *La Vie mode d'emploi* à l'un des auteurs ou à l'une des œuvres de son programme de contraintes². Le recours permanent à l'intertextualité chez Vila-Matas pour relancer l'écriture ou bien en tant que véritable syntaxe peut tout à fait être considéré comme une forme d'écriture sous contrainte, puisque l'usage de la citation (inventée ou vraie) est une nécessité qui fonctionne en tant qu'outil créatif et structurant du texte.

De fait, la pratique citationnelle de Vila-Matas n'est pas seulement utilisée du point de vue du contenu, en tant que « machine à narrer », mais aussi du point de vue formel :

[Dans *Abrégé d'histoire de la littérature portative*] naît le jeu des attributions de mots et phrases entre auteurs, écrivains et artistes de différentes espèces et différents temps ; c'est là où apparaît pour la première fois en fonctionnement la machine à narrer des shandys : le système de déviations, citations, trouvailles, fragments, faussetés, folies avec lesquels Vila-Matas lit et traduit, intellectuellement et narrativement, les traditions littéraires propres et les étrangères (Cordero, 2017).

Le jeu citationnel intervient dans la construction de la syntaxe et même de la structure du texte. En effet, l'auteur n'emprunte pas seulement des phrases, mais aussi des structures et des méthodes d'écriture. Comme le rappelle Felipe Ríos Baeza, les structures de certains livres de Vila-Matas sont directement empruntées à d'autres

² Pour plus de détails sur le système des contraintes de *La Vie mode d'emploi*, je renvoie au *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, édition de Hans Hartje, Bernard Magné et Jacques Neefs, Paris-Cadeilhan, Éditions du CNRS-Zulma, 1993.

auteurs : *Al sur de los párpados* reprend la structure de *Doktor Faustus* de Thomas Mann et *Paris ne finit jamais* celle de *Feu pâle* de Nabokov³.

L'exemple le plus significatif à ce sujet est *Le Mal de Montano*. Bien que dans cette œuvre il n'y ait pas véritablement de structure empruntée à un autre livre, elle pourrait toutefois être qualifiée d'œuvre oulipienne au sens où l'auteur expérimente sur la structure du roman et sur la forme des genres littéraires. Cet ouvrage explore dans un même récit les potentialités narratives de différents genres, dont le journal intime, la nouvelle, la conférence, le dictionnaire ou l'essai montaignien. Le livre commence avec un premier chapitre ayant la forme d'un journal intime qui va se transformer peu à peu en nouvelle, malgré les efforts du narrateur pour ne pas verser dans la narration littéraire :

Pendant un certain temps du moins, j'ai besoin de me couper radicalement de la littérature, de me reposer comme je le peux d'elle. Je vais aussi, même si ce n'est que pour un temps, ranger ce journal qui est en train de se transformer en roman. [...] N'importe quoi plutôt qu'écrire ou penser en termes littéraires (Vila-Matas, 2003 : 45).

Or, ce premier chapitre s'avère être en réalité une nouvelle à coloration autobiographique autant que fictionnelle : « *Le Mal de Montano*, la nouvelle⁴ que j'ai terminé d'écrire à Faial après une baise sauvage, la nouvelle dans laquelle s'entrelacent la fiction et ma vie réelle. Il y a dans *Le Mal de Montano* une bonne part d'autobiographie mais aussi beaucoup d'invention » (Vila-Matas, 2003 : 128). Les chapitres suivants se présentent tous sous des formes différentes : le deuxième est un dictionnaire recensant des écrivains ayant publié des journaux intimes, le troisième est une conférence, le quatrième, le journal intime du narrateur (cette fois-ci pour de vrai) et le dernier est un essai autobiographique à la manière de Montaigne. Ce livre peut être lu de différentes perspectives, toutes coïncidant les unes avec les autres : il peut être lu comme un essai sur le journal intime comme forme narrative ; comme un journal intime transformé en roman ; comme un roman transformé en autobiographie... Toutes les combinaisons sont possibles et, du reste, justifiées par le texte qui cherche précisément à rendre possibles toutes ces lectures. Le genre du journal intime est ici exploité de différentes manières, se faisant de la sorte la démonstration de la possibilité d'une lecture romanesque d'un genre *a priori* non fictif. Le travail sur la structure propre à chaque genre et le détournement qu'il en fait peuvent ainsi être rapprochés de la contrainte oulipienne au sens où c'est l'exploitation de la forme générique en elle-même qui donne la structure et le contenu du *Mal de Montano*.

³ Pour les emprunts de structures, je renvoie à l'étude de F. Ríos Baeza, « Vila-Matas: ese okupa literario » in Ríos Baeza, F. (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, pp. 71-92.

⁴ En français dans le texte.

Vila-Matas joue avec le processus même de l'intertextualité comme une façon de s'opposer au discours selon lequel la trop grande évidence des références mobilisées serait le signe d'un manque d'originalité, ainsi que le théorisait Harold Bloom dans son ouvrage *The Anxiety of Influence* (1973). L'aspect ludique de la citation n'est pas seulement un moyen de démystifier la pratique intertextuelle, mais aussi, et surtout, une façon de créer de nouveaux sens, d'ouvrir les *potentialités* significatives d'un texte. Une telle conception de l'intertextualité recoupe sensiblement celle de Perec, dans la mesure où il s'agit moins de répéter ce qui a déjà été fait que de renouveler les textes cités et d'en créer de nouveaux par le biais de combinaisons différentes. D'ailleurs, cette idée de renouvellement par la répétition est un des fils conducteurs de son dernier roman, *Mac et son contretemps* (2017). Jouer avec les noms d'auteurs, avec les textes des autres et les entremêler dans sa propre écriture sont une manière de mettre toute la littérature au même niveau, de la faire entrer dans cette bibliothèque infinie imaginée par Borges dans laquelle toutes les œuvres communiquent entre elles et font partie d'un même tout. L'intertextualité relève, en ce sens, d'un rapport ludique et passionné à la littérature.

Ainsi, il apparaît que, dès ses débuts dans le monde de l'écriture, Vila-Matas fait appel à toute une constellation d'auteurs pour peupler ses livres, parmi lesquels on trouve Georges Perec, Robert Walser, Franz Kafka, Antonio Tabucchi, James Joyce, Herman Melville, Ernest Hemingway, Jorge Luis Borges, Roberto Bolaño parmi beaucoup d'autres. Mais il convoque aussi des théoriciens (Barthes, Blanchot), des essayistes (Musil), des peintres (Hammershøi), des artistes (Dominique Gonzalez-Foerster)... L'univers de Vila-Matas fait référence en permanence au monde de la création, comme si tous ces noms et toutes ces œuvres étaient finalement la matière première de son écriture. Cette intertextualité constante avec le domaine de l'art et de la littérature tant pour déclencher la créativité que pour servir à la construction formelle de ses œuvres s'apparente véritablement à une pratique oulipienne de l'écriture. L'inspiration ne fait pas partie de l'équation de l'écriture vilamatassienne, tout comme elle ne le fait pas des pratiques oulipiennes.

En plus de la pratique intertextuelle de Vila-Matas qui mérite d'être considérée comme une forme de contrainte « à la Oulipo », il y en a une autre, cette fois-ci plutôt d'ordre thématique, que l'on pourrait appeler « l'impasse narrative » et qui consiste en l'épuisement d'un thème conduisant l'auteur à un blocage scriptural.

3. L'impasse narrative

L'impasse narrative est un concept formulé lors de la confrontation de l'écrivain à son propre blocage scriptural suite à la publication de *Bartleby et Compagnie*. En effet, ce roman-essai sur les écrivains ayant cessé d'écrire pour différentes raisons

(« les écrivains Négatifs⁵ ») met Vila-Matas lui-même dans l'impasse créative. Et ce sera la quête d'une solution pour sortir de cette impasse qui deviendra par la suite une méthode d'écriture à part entière :

Ce fut un détonateur, parce que ce livre [*Bartleby et Compagnie*] me menait vers une impasse et, à partir de ce moment, j'ai toujours travaillé avec l'impasse. Il fallait faire un livre qui me conduirait à un point où il devenait très difficile de savoir quel serait le prochain livre (Vila-Matas, 2014b : min. 39:43).

La solution que Vila-Matas trouve à ce premier blocage provoqué par l'écriture de *Bartleby et Compagnie* est de travailler sur le thème opposé. Comme il l'explique dans *Le Mal de Montano*, le problème de l'agraphie est résolu à travers son transfert à un fils imaginaire et par l'inversion de la situation, passant du vide de l'écriture au trop-plein de littérature, le fameux « mal de Montano ». Ainsi, *Bartleby et Compagnie* devient, dans *Le Mal de Montano, Plus jamais rien*, reconnaissable par sa thématique portant sur les écrivains agraphes : « mon livre sur les auteurs qui renoncent à écrire » (Vila-Matas, 2003 : 132). Toute la finesse du roman sur Montano se trouve dans les multiples mises en abyme qui révèlent la façon dont Vila-Matas a œuvré pour se sortir du blocage, de l'impasse narrative dans laquelle il s'était retrouvé après avoir publié *Bartleby et Compagnie*. De fait, le personnage de Montano se révèle être l'*alter ego* du narrateur, Rosario Gironde – qui s'était trouvé « tragiquement bloqué comme écrivain après avoir publié *Plus jamais rien* » (Vila-Matas, 2003 : 132) –, lui-même *alter ego* de Vila-Matas. Et c'est ainsi que le problème devient la solution : en écrivant sur le problème lui-même, il revient à l'écriture :

Il m'a semblé que déplacer vers un fils inventé certains de mes problèmes était une idée utile. Comme c'est curieux ! me suis-je dit. Je suis devenu un parasite littéraire de moi-même, car j'ai trouvé dans mes problèmes, après la publication de *Plus jamais rien*, l'inspiration pour retourner au monde de la création de fictions (Vila-Matas, 2003 : 54).

Si Vila-Matas parle de l'impasse narrative comme une méthode d'écriture qui naît après la publication de *Bartleby et Compagnie*, cela ne signifie pas pour autant que les textes antérieurs échappent à la volonté – partagée, de surcroît, par Perec – de toujours chercher à éviter de se répéter. Dès *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, Vila-Matas envisage délibérément de faire une littérature différente, ouverte du point de vue des genres. En remontant encore un peu plus loin dans la chronologie de l'œuvre, on constate que l'exploration des potentialités d'une nouvelle forme de littérature était déjà en germe dans son tout premier roman, *Mujer en el*

⁵ Je reprends la traduction d'André Gabastou qui traduit «los escritores del No» par « écrivains Négatifs » dans *Bartleby et Compagnie*.

espejo contemplando el paisaje (1973), constitué d'une seule phrase ininterrompue. Mais, quand bien même la tendance au renouveau serait présente depuis ses débuts d'écrivain, sa structuration en système n'advient consciemment, ou explicitement, qu'après l'écriture de *Bartleby et Compagnie*. Ce n'est qu'à partir de ce livre que la dynamique d'écriture est délibérément celle de la création de l'impasse pour s'obliger à en trouver une sortie. Et c'est là que la conduite volontaire de son écriture vers l'impasse peut être rapprochée de la contrainte oulipienne.

Car après avoir trouvé une issue au blocage en écrivant *Le Mal de Montano*, les deux extrêmes de l'écriture ayant été posés – l'absence de littérature d'un côté et l'obsession littéraire de l'autre –, l'auteur s'est retrouvé dans une nouvelle impasse. La sortie s'est faite avec *Paris ne finit jamais*, qui retrace ses débuts d'écrivain et fonctionne comme une forme de généalogie de sa condition d'écrivain atteint du mal de Montano. Mais une fois la période de jeunesse racontée, une fois l'histoire de l'écriture de son premier roman relatée, plutôt que de le faire pour chacun de ses romans (ce qui aurait fini par être répétitif), Vila-Matas décide de se diriger à l'opposé de la naissance du sujet écrivain en prenant pour thème la disparition du sujet dans *Docteur Pasavento*. L'impasse atteinte avec ce livre semblait cette fois-ci sans issue, car si le sujet disparaît, il ne peut plus, par définition, continuer à écrire : « Et là je suis véritablement arrivé à une impasse, mais ne nous leurrions pas : je l'avais cherché consciemment. Parce que dans *Docteur Pasavento* j'avais cherché – comme jamais – des espaces inédits » (Vila-Matas, 2013 : 176). Par un tour de force, l'auteur trouve la sortie dans l'abîme même, dans l'exploration du vide qui se traduit, singulièrement, par une nouvelle forme littéraire.

De fait, après l'écriture de sa tétralogie (composée de *Bartleby et Compagnie*, *Le Mal de Montano*, *Paris ne finit jamais* et *Docteur Pasavento*) dont le sujet principal est le rapport à l'écriture : sa négation, son excès, ses origines, son sens, Vila-Matas revient au format court des nouvelles (bien qu'elles se construisent comme un ensemble) avec *Explorateurs de l'abîme* : « Alors, je me suis installé dans un espace d'exploration du vide, de l'abîme. Cette fois-ci, au lieu d'aboutir à une nouvelle impasse, j'ai plutôt traversé un pont dans le vide et j'ai cherché à ce que s'ouvrent à moi des perspectives abyssales » (Vila-Matas, 2013 : 176). Trouvant l'issue à un problème dans l'opposé du point de départ, l'impasse devient alors un abîme infini.

Le passage de la méthode de l'impasse à celle de l'ouverture sur l'abîme peut être mis en parallèle avec le *leitmotiv* de l'exposition de la Documenta de Kassel, « Collapsus et Récupération », dont il est question dans *Impressions de Kassel*. Le « *collapsus* » correspondrait à la limite atteinte dans l'impasse, et le « rétablissement » au nouveau départ apporté par l'abîme. Chaque fois qu'il arrive à une impasse après l'écriture d'un des romans (en particulier ceux de la tétralogie), le système « *collapse* », mais la phase de récupération apporte une nouvelle issue, un nouveau souffle. Il y a

donc une positivité inhérente aux limites, aux impasses, car elles obligent à trouver une manière d'en sortir :

Je narre à partir du soupçon que le seul chemin ouvert à la création est celui qui est conscient de l'impossibilité de narrer et de l'idée que seule la pulsion négative peut faire émerger l'écriture à venir (Vila-Matas, 2014c).

La relation entre négativité et positivité telle que l'énonce Vila-Matas est donc une relation de nécessité, au sens où le négatif est nécessaire pour aboutir au positif, c'est-à-dire à l'écriture. Le Négatif compris comme l'impossibilité de narrer la réalité du monde est cependant la raison même de son écriture qui tente de donner une forme à ce qu'il appelle la « réalité inénarrable du monde » : « Je m'approche du littéraire à partir de la conscience du fait que le monde ne peut pas être mis en narration, mais, ça oui, je ne cesse jamais de raconter » (Vila-Matas, 2014c). L'impasse narrative, la quête de cette pulsion négative fonctionnent dès lors comme des contraintes, puisqu'elles déclenchent et donnent forme à l'écriture. De fait, un auteur oulipien n'est-il pas « un rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir » (Bénabou, Roubaud) ? De ce point de vue, les impasses dans lesquelles Vila-Matas se met sont le labyrinthe qu'il se construit lui-même et duquel il arrive à sortir par la quête permanente de renouvellement de son écriture.

Si l'on considère que Vila-Matas s'impose d'épuiser un thème pour trouver, à partir de la limite même, le sujet de son livre suivant, on se trouve là dans une démarche pleinement oulipienne. Cette contrainte consiste à transformer le problème en solution : transformer l'agraphie en débordement de littérature, faire de l'impasse un abîme sans fond, de la fin de la littérature à sa renaissance. Il est important de rappeler que pour Vila-Matas la quête incessante de nouveauté est un des fils conducteurs de son écriture et, par conséquent, la peur de se répéter une constante. En trouvant cette méthode, l'auteur procède à une forme de contrainte scripturale. En allant chercher les limites dans ses livres, Vila-Matas se contraint à épuiser un thème (si l'on veut utiliser un terme perecquien) et à en trouver un nouveau, sous une nouvelle forme aussi, bien évidemment. La mise en place de l'impasse narrative comme méthode créative, comme système permettant l'écriture est on ne peut plus oulipienne.

4. Conclusion

Étiquette oulipienne ou pas, Vila-Matas est bel et bien un écrivain qui se sert de contraintes pour écrire. Qu'elles soient formelles, structurelles ou thématiques, elles constituent son système d'écriture, elles sont sa « syntaxe », sa méthode créative. Bien que son attrait principal pour l'œuvre de Perec ne soit pas nécessairement en lien avec ce qui a trait à la performance de la contrainte, peut-être que le côtoiement

avec l'écriture perecquienne a déteint sur l'auteur du *Mal de Montano* sans qu'il s'en aperçoive. Un peu comme par imitation involontaire. Ou peut-être simplement parce que tout écrivain a besoin d'ériger son propre système d'écriture, même si celui-ci consiste à se défaire de tout système, comme il l'avait fait pour les théories dans *Perdre des théories* (2010).

Est-ce que vous êtes convaincus ? Est-ce que la façon dont Vila-Matas utilise l'intertextualité comme une syntaxe, les structures, les formes génériques ne relève pas d'une forme de contrainte de type oulipeen ? Pour ces raisons et pour bien d'autres, telles que l'angoisse de se répéter et la quête constante de nouvelles formes, la construction d'un système d'écriture, l'approche ludique du langage et de la littérature, il me semble que Vila-Matas apparaît comme un oulipeen sans le savoir.

Références bibliographiques

- Bénabou, M., *Historique de l'Oulipo*. En ligne : <http://oulipo.net/fr/historique-de-loulipo> (consulté le 16 juillet 2017).
- Bénabou, M., Roubaud, J., *Qu'est-ce que l'Oulipo ?* En ligne : <http://oulipo.net/fr/oulipeens/o> (consulté le 16 juillet 2017).
- Cordero, D., « Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro », *Escritores*. En ligne : <http://www.enriquevilamatas.com/escritores/escrcordero1.html> (consulté le 16 juillet 2017).
- Hartje, H., Magné, B., Neefs, J., *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris-Cadeilhan, Éditions du CNRS-Zulma, 1993.
- Percec, G., *L'Infra-ordinaire*, Paris, Seuil, 1989.
- *Un homme qui dort*, Paris, Gallimard, [1967] 2008.
- Ríos Baeza, F., « Vila-Matas: ese okupa literario » in Ríos Baeza, F. (ed.), *Enrique Vila-Matas. Los espejos de la ficción*, Mexico, Ediciones Eón, 2012, pp. 71-92.
- Vila-Matas, E., *Bartleby et Compagnie*, trad. Éric Beaumatin, Paris, Christian Bourgois, [2000] 2002.
- *Le Mal de Montano*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2002] 2003.
- *Paris ne finit jamais*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2003] 2004.
- *Journal volubile*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2008] 2009.
- *Dublinesca*, trad. André Gabastou, Paris, Christian Bourgois, [2010] 2010.
- « Intertextualidad y metaliteratura », *Fuera de aquí, conversaciones con André Gabastou*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- *Entrevista en Primera persona. Enrique Vila Matas entrevistado por Rodrigo Pinto*, Cátedra Bolaño, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile, 29

- septembre 2014a. En ligne : <http://www.bibliotecanicanorparra.cl/media/catedra-abierta-udp-entrevista-a-enrique-vila-matas/> (consulté le 16 juillet 2017).
- *Ciclo de Palabra : Enrique Vila-Matas*, entretien avec Ricardo Menéndez Salmón au Centro Niemeyer le 10 octobre 2014b. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=MiT0HKIvIH0&feature=youtu.be&a> (consulté le 16 juillet 2017).
- «Un paseo en la vida», *Textos*. En ligne : <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textdiscursoformentor.html>, 2014c (consulté le 16 juillet 2017).
- Villoro, J., «Literatura y crítica. Una conversación con Enrique Vila-Matas» in Heredia Zubieta, M. (ed.), *Vila-Matas portátil, un escritor ante la crítica*, Barcelona, Candaya Ensayo, 2007, pp. 413-441.