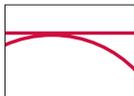


Dominique Rabaté

Désirs de disparaître

Une traversée du roman
français contemporain

Présentation de Mathilde Barraband



Collection Confluences
Tangence éditeur

Collection Confluences

La collection Confluences publie des chercheurs de premier plan accueillis au Québec par la revue *Tangence* et ses partenaires pour une série de grandes conférences. Elle a pour ambition de réfléchir à la littérature comme lieu de convergence des savoirs et de renouer avec sa vocation encyclopédique, la ronde des muses, ou *mouséion*, chère à Guillaume Budé.

Chaque titre de la collection est précédé d'une présentation et suivi d'une bibliographie des travaux de l'auteur.

Désirs de disparaître

Titres parus dans la collection « Confluences »

Mireille Huchon, *Le français au temps de Jacques Cartier*, présentation de Claude La Charité, 2006 ; 2^e édition revue et augmentée du fac-similé intégral du *Brief récit* (1545) de Jacques Cartier, 2009.

Michel Delon, *Sciences de la nature et connaissance de soi au siècle des Lumières*, présentation de Marc André Bernier, 2008.

Jean-Marie Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, présentation de Suzanne Foisy, 2009 ; 2^e édition revue, 2013.

Maryse Souchard, *Les études culturelles. Pour quoi faire?*, présentation de Marty Laforest, 2010.

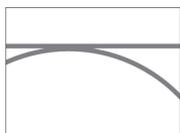
Nathalie Piégay-Gros, *Le futur antérieur de l'archive*, présentation de Jacinthe Martel, 2012.

Dominique Rabaté

Désirs de disparaître

Une traversée du roman
français contemporain

Présentation de Mathilde Barraband



Collection Confluences
Tangence éditeur

Université du Québec à Rimouski
Université du Québec à Trois-Rivières

Cet ouvrage est publié avec le soutien du Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture.

figura
CENTRE DE RECHERCHE SUR
LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

iiic
OBSERVATOIRE DE L'IMAGINAIRE CONTEMPORAIN

Fonds de recherche
Société et culture
Québec 

ISBN : 978-2-9815100-1-3

Dépôt légal :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2015

Bibliothèque nationale et Archives Canada, 2015

© Tangence éditeur 2015
300, allée des Ursulines
Rimouski (Québec) G5L 3A1

Illustration de couverture : Anne Martine Parent, *Mind the Gap*

www.revuetangence.com
tangence@uqar.ca

Révision et correction des épreuves :
Marie Lise Laquerre et le comité de direction de *Tangence*.

Composition, infographie et conception graphique :
Édiscript enr.

Table des matières

Présentation	
<i>Mathilde Barraband</i>	9
Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain	
<i>Dominique Rabaté</i>	19
Bibliographie des travaux de Dominique Rabaté.....	75

Présentation¹

Mathilde Barraband

Université du Québec à Trois-Rivières

Et ce fut comme une apparition.

GUSTAVE FLAUBERT,

L'éducation sentimentale, 1869.

« Les petits livres peuvent aussi avoir des gestations lentes² », écrivait Dominique Rabaté dans l'avant-propos d'un de ses essais, *Le roman et le sens de la vie*, qui reprenait des thèses esquissées six ans plus tôt à l'occasion d'un séminaire conjoint entre les universités d'Oxford et de Bordeaux, où il était professeur. Il en va de même avec ce petit livre qu'il propose à la collection « Confluences ». C'est en 2008 que je l'ai entendu pour la première fois parler du motif de la disparition dans le roman. Nous étions à Augsbourg, invités par Wolfgang Asholt et Marc Dambre pour un colloque consacré au retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine. Je prends mieux la mesure aujourd'hui de la force de sa proposition, qui ciblait, avec acuité, un thème dont l'interrogation permet en effet de penser l'histoire du roman des dernières décennies. Ce dont je me souvenais très bien en revanche, c'est combien ces histoires, dont il montrait la

-
1. Cette étude prend place dans le cadre d'un projet de recherche financé par le Fonds de recherche du Québec — Société et culture, « L'histoire littéraire du contemporain. Un siècle d'une pratique paradoxale (1894-2011) ».
 2. Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010, p. 23.

récurrence dans la littérature contemporaine, d'hommes et de femmes qui décident un jour de disparaître, en effaçant leurs traces, ou parfois en les organisant soigneusement, avaient piqué ma curiosité, avaient piqué notre curiosité à tous d'ailleurs. Après la traditionnelle période de questions, quittant la salle du colloque, chacun voulait y revenir, chacun avait quelque chose à raconter.

Désirs de disparaître. Une traversée du roman français contemporain reprend donc une réflexion ancienne, dont la communication d'Augsbourg³ constituait une première cristallisation. Aujourd'hui, le corpus s'est étoffé et même prolongé : la trentaine de romans que Dominique Rabaté convoque ont été publiés entre 1986 et 2014, principalement au cours des quinze dernières années. Et surtout son analyse développe les intuitions d'hier et jette la lumière de façon déterminante sur les raisons d'une obsession d'époque. Les pages qui suivent arrivent comme une réponse à des questions restées en suspens sept ans plus tôt, elles viennent expliquer la résonance que les histoires d'« évaporation » éveillent en nous. Celle-ci témoigne certainement de notre appétit pour le romanesque, de notre goût à entendre et à raconter des histoires extraordinaires, de notre besoin d'imaginer d'autres vies possibles. Mais de manière plus symptomatique encore, elle est significative d'une sensibilité toute contemporaine.

La vedette de la chanson en fuite, l'amant devenu transparent, le professeur qui démissionne, l'enseignante que ses élèves, son mari, son voisin chassent, le citadin

3. On pourra retrouver la trace de ce « travail encore en cours de gestation » dans Dominique Rabaté, « Figures de la disparition dans le roman contemporain » (dans Marc Dambre et Wolfgang Asholt (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 67-75 ; p. 67 pour la citation).

réfugié à la campagne, la femme trompée qui quitte tout, l'homoncule absentéiste, le scribe kafkaïen, tous ces personnages qui traversent le roman français des dernières décennies, et que rassemble Dominique Rabaté, sont bien nos contemporains. Ils prennent des avions et ratent leur train, ont le vague à l'âme sur des *ferrys* au bout du monde, perdent leurs courriels, leurs données, leurs traces, parfois leurs traits. Tous ont des raisons de disparaître, la peur étant souvent l'envers du désir, la malédiction l'envers d'une libération. Si Dominique Rabaté rappelle les déterminations générales, universelles de ces angoisses et fantasmes, il vise surtout à en éclairer le retentissement actuel. Il puise donc dans la psychanalyse et la phénoménologie mais, de manière plus décisive encore, dans la pensée sociologique, philosophique, militante la plus récente, dialoguant avec Agamben, Ehrenberg, Citton, Heinich, ou le Comité invisible, afin de mieux saisir en quoi la disparition est aujourd'hui synonyme de discrétion, d'anonymat, de résistance, en quoi elle est l'envers des mots d'ordre du temps, ceux de fichage et de contrôle, de visibilité et de mondanité, d'attention et de transparence. Dans la continuité de Bakhtine, auquel il renvoie constamment depuis ses premiers travaux, Dominique Rabaté fait ainsi la démonstration que le roman joue le rôle de « révélateur des tensions de notre époque », constitue « une sorte de limite imaginaire des aspirations subjectives qui sont les nôtres », comme il le formule dans les pages qui suivent. Fidèle à l'esprit de la revue *Tangence* et de ses collections, cet essai fait ainsi apparaître la littérature comme lieu de convergence des savoirs. Il relève enfin le rôle politique des fictions d'aujourd'hui, puisqu'elles ne contribuent pas seulement à révéler le monde tel qu'il est, mais incitent à l'imaginer tel qu'il pourrait ou devrait être.

Si Dominique Rabaté a rappelé à diverses occasions la prudence dont il faut faire preuve lorsque l'on commente une littérature en train de se faire, il propose bien ici une contribution à l'histoire de cette littérature. Depuis ses premiers essais consacrés au récit des années 1940-1950, il s'est régulièrement penché sur la littérature la plus actuelle. En témoignent ses livres sur Pascal Quignard⁴ et Marie NDiaye⁵, son « Que sais-je? » consacré au roman français du xx^e siècle qui faisait, en 1998, la part belle à la période 1968-1997, ainsi qu'un nombre impressionnant de panoramas⁶ ou d'études monographiques dédiés à Jean-Benoît Puech, Emmanuel Carrère, Annie Ernaux, Danielle Collobert, Olivier Cadiot, Bernard-Marie Koltès, Emmanuel Hocquard, Michel Houellebecq, Camille Laurens, Antoine Emaz et bien d'autres encore. Dans un temps où la recherche universitaire favorise la spécialisation, ce qui frappe c'est d'ailleurs l'empan du corpus littéraire sur lequel il a travaillé : du récit à la poésie en passant par le théâtre, sans compter que le contemporain et le domaine français ne constituent qu'une part de ses objets de recherche. Cette ouverture est la condition d'une véritable poétique historique mais aussi d'un travail de théorisation qui, sous les espèces de l'interrogation successive des notions de voix, d'écart ou encore de geste lyrique,

4. Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », n° 1, 2008.

5. Dominique Rabaté, *Marie NDiaye* [livre-CD], Paris, INA/CulturesFrance/Textuel, 2008.

6. Je pense en particulier à son entretien dans la revue *Prétexte* (n°s 21/22 (*États de la prose contemporaine*), 1999, p. 91-97), à « À l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion de récit » (dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, p. 37-51) et « Résistances et disparitions » (dans Thierry Guichard et coll., *Le roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance, 2007, p. 10-46).

pose la question, comme une basse continue: qu'est-ce que la littérature⁷? De ces ouvertures temporelle, nationale et critique, l'analyse plus resserrée qui suit bénéficie évidemment.

Elle s'inscrit de manière privilégiée dans la continuité du *Roman français depuis 1900* (1998) et de la série que forment, chez Corti, *Vers une littérature de l'épuisement* (1991), *Poétiques de la voix* (1999), *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature* (2006) et *Le roman et le sens de la vie* (2010), qui portent eux aussi plus spécifiquement sur les formes narratives. Or cette suite d'essais, à laquelle il faut désormais ajouter *Désirs de disparaître*, livre le tracé de ce qui ressemble fort à la « théorie générale du roman, mêlant définition programmatique et description historique⁸ », à laquelle Dominique Rabaté confiait récemment avoir longtemps rêvé. Elle permet de suivre l'évolution du roman du XIX^e siècle à nos jours, depuis que chez Flaubert les personnages « apparaissent », jusqu'à aujourd'hui où ils « disparaissent » en si grand nombre, et, notamment, l'attraction qu'a exercée sur ce genre majeur du XX^e siècle une autre forme, que Dominique Rabaté appelle, à la suite de Blanchot, le récit :

C'est, en vérité, une évolution fondamentale qui s'est dessinée depuis le dix-neuvième siècle dans le roman occidental. L'importance frappante du phénomène du récit dans les années quarante et cinquante s'explique comme un long processus d'aboutissement de recherches antérieures chez des auteurs aussi variés que Poe, Dostoïevski, Proust ou Faulkner. L'autonomisation du personnage romanesque, la

7. Je renvoie notamment à l'ouverture du *Chaudron fêlé. Écarts de la littérature* (Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, p. 7-13) qui pose très clairement cette question.

8. Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, ouvr. cité, p. 22.

libération de sa voix singulière comme conscience à part entière [...] y trouvent un achèvement paradoxal⁹.

Vers une littérature de l'épuisement, dont il faut rappeler combien il a marqué les études littéraires, offrait ainsi un pendant théorique à l'étude particulière *Louis-René des Forêts. La voix et le volume*, en dessinant une première anatomie du récit comme double négatif du roman. Dominique Rabaté y décrivait les traits communs de textes comme *Le bavard* de des Forêts, *La chute* de Camus ou *L'innommable* de Beckett, ces « fictions de voix » à la première personne, nouées au présent et à la présence, productions plutôt que produits, fortement autoréflexives et largement émancipées du style traditionnel, qui trouvent paradoxalement leur énergie dans une tension inachevable vers leur propre fin.

Affinant d'essai en essai cette hypothèse du récit¹⁰, Dominique Rabaté reconstruit l'histoire d'un roman français qui rencontre dans ses marges, ou dans son ombre, une autre forme, qui la conteste et qui l'attire. Voilà d'ailleurs ce qui fait la spécificité de l'histoire du roman français : si sa tentation pour le récit doit beaucoup aux transformations du roman occidental, elle trouve un double acte de naissance, tout français, dans la crise du naturalisme (qu'incarnent notamment le *Teste* de Valéry ou *Paludes* de Gide) et, avant cela et au-delà de la sphère romanesque, dans la « crise existentielle majeure, qui touche sans nul doute au sujet biographique (Nerval, Rimbaud) qui en rend compte

9. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement* [1991], Paris, José Corti, 2003, p. 8.

10. Je reprends ici le titre d'une étude fort intéressante, où Dominique Rabaté propose justement de faire retour sur son cheminement critique : Dominique Rabaté, « L'hypothèse du récit », *La Licorne*, n° 82 (*Les genres de travers : littérature et transgénéricité*), 2008, p. 243-254.

à la première personne, mais selon un débordement à la fois de la subjectivité et de la possibilité même de raconter cette expérience¹¹ ». L'hypothèse du récit, que Dominique Rabaté a apportée à la critique littéraire, permet encore de comprendre pourquoi, depuis plus d'un siècle, on cherche en vain un « grand romancier » en France, comme il s'en trouve en Espagne ou au États-Unis. L'histoire du roman français a cette particularité de se construire dans une méfiance à l'égard des pouvoirs du roman, méfiance qui puise ses origines au XIX^e siècle et a trouvé son point culminant au mitan du siècle suivant¹².

Désirs de disparaître interroge justement la séquence qui suit. Qu'en est-il du roman contemporain ? Quelle force le récit continue-t-il d'exercer sur lui ? « L'épuisement est le programme esthétique d'une certaine époque de la littérature, à laquelle nous n'appartenons peut-être plus¹³ », écrivait Dominique Rabaté en 1991. Ses travaux postérieurs confirmeront cette intuition. Ils s'attacheront, en dialogue avec ceux de Dominique Viart, à montrer que la fin des années 1960, et surtout le tournant des années 1980, marque le début d'une nouvelle dynamique, où les romanciers renouent avec le plaisir de raconter sans pour autant en finir avec l'inquiétude. Désignant de manière très éclairante Perec comme figure charnière, Dominique Rabaté décrit des romans contemporains

11. Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion de récit », art. cité, p. 42.
12. « [C]'est en France, je crois, que la méfiance envers les pouvoirs congénitaux du roman (sa capacité à faire croire, à bâtir des mondes, à enchanter comme naïvement un lecteur qui ne demande qu'à se faire mener en bateau) a trouvé sa forme d'expression la plus conséquente, la plus déterminée » (Dominique Rabaté, « À l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion de récit », art. cité, p. 45).
13. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, ouvr. cité, p. 11.

qui échafaudent des histoires, redoublent d'imagination, mais dans le même temps s'exhibent comme fabrique en divulguant leurs modes d'emploi. Si les précédents essais de Dominique Rabaté avaient déjà esquissé la description de ce retournement, *Désirs de disparaître* l'illustre exemplairement. Les romans que l'essai convoque témoignent bien que le retour au narratif qui a marqué les dernières décennies n'en a pas fini avec l'héritage intranquille du récit. S'ils s'écrivent, dans leur écrasante majorité, à la troisième personne, ils ne renouent pas pour autant avec une dissociation simple entre le narrateur (qui sait) et le héros (qui ignore). Et d'ailleurs, comme le montre Dominique Rabaté dans un véritable coup de force critique, s'ils font revenir le personnage dans la diégèse, c'est pour mieux le faire disparaître... De l'épuisement à la disparition, la réflexion critique qui mène de *Vers une littérature de l'épuisement* à *Désirs de disparaître* parvient ainsi à rendre lisibles certaines des tensions majeures qui ont travaillé la poétique du roman du dernier siècle.

Il faut souligner pour finir que les propositions de Dominique Rabaté sont d'autant plus convaincantes qu'elles s'appuient sur l'étude d'œuvres qui ont profondément marqué l'histoire littéraire, celle des professeurs comme celle des écrivains. Dans ses essais précédents, l'analyse générale alternait avec des microlectures de Flaubert, Proust, Camus, Beckett, ou, hors du domaine français, Woolf, Tolstoï. Ici, ce sont encore les auteurs marquants du contemporain qui sont convoqués : Quignard, prix Goncourt 2002, Modiano, prix Nobel 2014, sont aussi les deux auteurs de leur génération sur lesquels sont déposés le plus grand nombre de thèses de doctorat. Et la critique ne boude pas non plus Carrère ou Germain. Quant à Echenoz, il a déjà été reconnu, et par ses pairs et par la critique, comme un contemporain capital. Telle

est enfin la vertu de l'étude, décidément fertile, de la fortune du motif de la disparition dans le roman contemporain : non content d'éclairer les tendances de la forme narrative en général, elle permet encore de désigner des scansion, de repérer des jeux de bascule au sein de projets narratifs singuliers. Retracer, au fil des publications de Quignard, NDiaye, Echenoz et Carrère, les désertions et les retours des personnages, leurs évitements et leurs réapparitions, c'est ainsi éclairer les mouvements de balancier qui attirent ces écrivains dans la séduction du roman, puis les repoussent dans son ombre.

Désirs de disparaître.
Une traversée du roman
français contemporain

Dominique Rabaté
Université Diderot-Paris 7

Qui dira la joie qu'on éprouve à disparaître, à faire faux bond, à se soustraire, à tout laisser derrière soi, et à se fondre dans le paysage?

CHRISTIAN GARCIN, *Selon Vincent*¹

Dans *Selon Vincent*, Christian Garcin imagine un personnage qui quitte tout soudainement femme, enfants et maîtresses, métier d'enseignant pour aller seul au bout du monde, à l'extrémité de l'Argentine. Dans ce roman de 2014, il renoue avec un des thèmes constants de son œuvre, que *Sortilège* mettait déjà en scène en 2002² et que Pontalis accompagnait en postface de ce commentaire :

Qui n'a eu envie de disparaître, de quitter son monde trop familier ou trop hostile, devenu, pour une raison ou une autre, insupportable au point que nous en venons à le qualifier de « pourri ». Quitter ce monde et d'abord se quitter soi, perdre son identité sociale et alors, peut-être, trouver enfin une identité qui ne serait pas factice.

-
1. Christian Garcin, *Selon Vincent*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2014, p. 289.
 2. Christian Garcin, *Sortilège*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 2002.

Envie de disparaître sans avoir à se justifier n'est pas volonté de mourir. Disparaître, c'est tout brûler derrière soi, c'est fuir hors du monde, c'est le désert³.

C'est cette « envie de disparaître » dont je voudrais comprendre l'attrait romanesque aujourd'hui si puissant. Il s'agira donc d'en décrire les modalités dans un certain nombre d'œuvres, que je limiterai essentiellement au domaine français. L'hypothèse que je souhaite examiner est que le roman constituerait alors un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation, une façon de désert qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individuelle.

En un certain sens, mes réflexions dessineront l'envers de celles de Nathalie Piégay-Gros dans *Le futur antérieur de l'archive*⁴. Contre la prolifération actuelle de l'archive, contre une folie de la trace qui grève le présent par le sentiment de sa mémorisation anticipée, le désir de disparaître repose sur l'effacement, l'oubli, l'évanouissement des traces. Un acte pur, sans archives ? On se doute que la réponse sera plus ambiguë. Le fantasme de disparition, qui me semble aussi obsédant que nos pratiques archivistiques, dont il est l'ombre portée ou le négatif parfois heureux, laisse forcément des traces, même en creux. À commencer par le récit qui nous en est fait, organisé par les témoignages fictionnels que le manque produit, par la machine romanesque qui doit donner forme à ce trou. Mais c'est justement cette rêverie ambivalente que je crois intéressante à examiner comme un révélateur des tensions de notre époque, comme une

3. Jean-Bertrand Pontalis, « Postface », dans Christian Garcin, *Sortilège*, ouvr. cité, p. 121.

4. Voir Nathalie Piégay-Gros, *Le futur antérieur de l'archive*, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Confluences », 2012.

sorte de limite imaginaire des aspirations subjectives qui sont les nôtres.

Le monde de l'omnivisibilité

Si le désir de désertion, de rupture avec les contraintes sociales n'est pas un phénomène nouveau, il prend dans les sociétés où nous vivons un tour inédit, du fait de l'extension prodigieuse des modes de contrôle, à cause de ce que nous appellerons, à la suite de Giorgio Agamben, l'empire envahissant des *dispositifs*⁵. Reprenant à Michel Foucault un terme capital, Agamben définit le dispositif de la façon suivante : « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁶ ». Il précise encore :

Il ne serait sans doute pas erroné de définir la phase extrême du développement du capitalisme dans laquelle nous vivons comme une gigantesque accumulation et prolifération de dispositifs. Certes, les dispositifs existent depuis que l'*homo sapiens* est apparu, mais il semble qu'aujourd'hui il n'y ait plus un seul instant de la vie des individus qui ne soit modelé, contaminé ou contrôlé par un dispositif⁷.

Suivant Foucault, Agamben pense le dispositif avec les modes de réponse pour y résister ou pour le déjouer, selon des stratégies à réinventer sans cesse. Mais il se fait très pessimiste quand il analyse rapidement le cas du téléphone portable et qu'il caractérise l'inflexion contemporaine

5. Voir son petit essai programmatique : Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot et Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2007.

6. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ouvr. cité, p. 31.

7. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ouvr. cité, p. 33-34.

comme un ensemble de « processus de désubjectivation⁸ ». Même s'il reconnaît qu'un « moment de désubjectivation [est] bien enveloppé dans tout processus de subjectivation », c'est pour souligner le stade d'indifférenciation des deux processus connexes aujourd'hui. Pour lui, les deux mouvements « ne donnent plus lieu à la recomposition d'un nouveau sujet, sinon sous une forme larvée, et pour ainsi dire, spectrale⁹ ». Je reviendrai plus loin sur ce motif du spectre.

Le constat d'Agamben est très sombre : il voit dans notre époque un inéluctable processus de désubjectivation, qui déréalise toute action véritablement politique, au profit du triomphe de l'économie pensée comme « pure activité de gouvernement¹⁰ ». Il semble, contre sa propre définition, oublier que tout processus de désubjectivation implique pourtant en retour un processus de subjectivation nouveau dont il se refuse à envisager la dynamique possible. Peut-être parce que cette dynamique est vouée à des stratégies paradoxales, si elles doivent consister à se rendre invisibles.

Dans un monde de traçabilité généralisée — mais on se gardera pourtant de négliger l'aspect démocratique de cette exigence de transparence — où les réseaux sociaux gardent mémoire de tout l'historique des messages postés, où le téléphone portable peut servir à localiser son porteur¹¹, où nous laissons partout des traces informatiques

8. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ouvr. cité, p. 44.

9. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ouvr. cité, p. 44.

10. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, ouvr. cité, p. 46.

11. On se souvient peut-être que, dans l'affaire dite « de Tarnac », une des accusations de la police contre Julien Coupat et ceux et celles qui étaient décrits comme un groupe « d'ultra-gauche » avait été que les suspects l'étaient d'autant plus qu'ils n'avaient pas de téléphone portable, preuve paradoxale de leur volonté manifeste de ne pas être repérés...

de nos passages, de nos achats, de nos appels, des indices de nos goûts de consommation, c'est en effet l'extension des dispositifs pour rendre chaque individu visible qui domine. Nathalie Heinich en a récemment décrit certains des phénomènes propres au « régime médiatique » qui est le nôtre¹².

Pris dans le mouvement inflationniste d'une surexposition individuelle, le sujet contemporain peut vouloir répondre par une stratégie de soustraction, de retrait ou d'effacement. De façon fascinante, on voit ainsi se multiplier les livres ou les sites qui vous enseignent littéralement comment disparaître. Frank M. Ahearn est ainsi l'auteur d'un *How to Disappear: Erase your Digital Footprint, Leave False Trails and Vanish without a Trace*¹³. On peut consulter sur Internet le site sur lequel il détaille ses offres de services personnalisés pour répondre à la demande de ceux qui voudraient, pour des raisons diverses, disparaître. D'autres sites, nombreux, expliquent les manœuvres complexes qu'il faut entreprendre pour s'effacer des réseaux sociaux, pour brouiller les traces informatiques que nous laissons, pour trouver d'autres types de téléphones moins repérables. Une étrange industrie de l'évanouissement individuel est en train de naître sous nos yeux. Et il faut avouer qu'à lire ces sites, on mesure combien la tâche est devenue difficile. Les scénarios romanesques qu'on détaillera plus loin sont plus sommaires, et leur attrait imaginaire vient peut-être de cette simplicité reconquise.

12. Voir Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2012.

13. Voir Eileen C. Horan et Frank M. Ahearn, *How to Disappear: Erase your Digital Footprint, Leave False Trails and Vanish without a Trace*, Guilford, Lyons Press, 2010. Un second tome est en préparation.

Nous connaissons tous les symptômes de cette omnivisibilité : réseaux mondialisés d'espionnage et d'écoute des agences de renseignements dont l'extension laisse chaque jour plus effarés, caméras incorporées dans les ordinateurs, caméras de surveillance dans les rues et les métros, systèmes d'enregistrement automatique dans les téléviseurs, géolocalisation par GPS (*Global Positioning System*) embarqués dans les voitures et les portables, outils miniaturisés rendant possible la surveillance des proches. C'est donc en réaction à cet avènement cauchemardesque du panoptique foucauldien que se construisent des stratégies pour redevenir anonymes et invisibles. Il suffit de penser au nom programmatique des *Anonymous*, rendus indiscernables par leur masque blanc. Ou au collectif qui a choisi de se désigner comme « Comité invisible ». Ce choix de l'invisibilité est expliqué dans les deux livres qu'ils ont fait paraître aux éditions de la Fabrique, le premier en 2007, *L'insurrection qui vient*, et plus récemment en 2014, *À nos amis*. Dans ce dernier texte, un chapitre est précisément intitulé : « Disparaissons ». Selon eux, il ne faut plus combattre un système à plusieurs centres de contre-insurrection, qui produit ses ennemis et les identifie comme tels ; il faut se dérober à ce choix binaire, et préférer l'invisibilité collective de la Commune, l'anonymat heureux de la foule révélé par l'émeute.

C'est dans une perspective voisine mais différente que s'inscrit Pierre Zaoui quand il fait l'éloge de la « discrétion », considérée comme un véritable « art de disparaître¹⁴ ». C'est à lui que je reprends le terme d'omnivisibilité, phénomène qu'il voit comme une pathologie de nos sociétés¹⁵. Cet art, il s'en explique dans la conclusion du

14. Voir Pierre Zaoui, *La discrétion, ou l'art de disparaître*, Paris, Autrement, coll. « Les grands mots », 2013.

15. Pierre Zaoui, *La discrétion*, ouvr. cité, p. 122.

livre, est un « art micropolitique¹⁶ » qui s'oppose, comme par défaut volontaire, aux manœuvres macropolitiques de dissimulation, de secret et de contrôle. Faire l'expérience de la discrétion, c'est se mettre temporairement à l'écart, jeter un regard de biais, éprouver le monde en le voyant sans être vu; c'est faire un « pas au-delà¹⁷ », en acceptant que cette expérience modeste soit transitoire, passagère, toujours située dans le cours du monde qui reprend. Cette forme de disparition n'est donc pas pour lui un désir de mourir ou de s'absenter, mais, au contraire, il la voit comme un consentement à « la radicale discontinuité de la vie », un « bonheur par soustraction¹⁸ ».

C'est dans le même esprit qu'Yves Citton propose, lui aussi, d'opposer la discrétion à l'empire croissant du capitalisme attentionnel, comme il le définit dans *Pour une écologie de l'attention*¹⁹ par cette formule: « Axiome du capitalisme attentionnel: l'attention est en passe de devenir la forme hégémonique du capital. [...] Tout repose en effet sur une ontologie de la visibilité qui mesure le degré d'existence d'un être à la quantité des perceptions dont il fait l'objet de la part d'autrui²⁰ ». En réponse à cette injonction de visibilité, « il est dès lors parfaitement justifié d'ériger la discrétion en un principe de résistance fondamentale au développement du capitalisme attentionnel. [...] L'évolution du capitalisme attentionnel exerce une pression de plus en plus forte sur les agents économiques pour les pousser à "se faire remarquer" s'ils

16. Pierre Zaoui, *La discrétion*, ouvr. cité, p. 121.

17. Pierre Zaoui, *La discrétion*, ouvr. cité, p. 126.

18. Pierre Zaoui, *La discrétion*, ouvr. cité, p. 127 et p. 138.

19. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 2014. Je remercie Julien Jeusette d'avoir attiré mon attention, si je puis dire, sur ces pages.

20. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, ouvr. cité, p. 74-75; l'auteur souligne.

veulent échapper aux formes les plus aliénantes de l'exploitation commune²¹ ».

On voit, à travers ces prises de position de natures très différentes, le même constat d'une nécessité de répondre par la ruse et le retrait, par des formes de discrétion et d'anonymat aux pressions d'une société médiatique qui exige de chaque individu qu'il manifeste une singularité dont il doit être le promoteur publicitaire. C'est cette aggravation de l'hyper-visibilité qui peut expliquer que nous rêvions, tous, de plus en plus, des manières de nous absenter de la scène sociale.

La grande hache

Avant d'en venir aux analyses des œuvres romanesques qui me semblent traduire ce besoin imaginaire de disparition consentie, il me faut examiner comme en amont un autre aspect qui en constitue le négatif terrifiant. Il ne s'agit plus là de disparitions de plein gré, de stratégies individuelles ou collectives de résistance, mais d'éliminations violentes, de meurtres à grande échelle, de massacres systématiques, de génocides. Les exemples sont hélas innombrables, évidemment dans chaque situation de guerre, mais aussi plus quotidiennement. Pour s'en tenir au seul continent nord-américain et aux dernières décennies, on rappellera la disparition de 43 étudiants à Iguala en septembre 2014, dont les corps calcinés sont partiellement retrouvés après des mois d'enquête. On reprendra la liste effrayante de crimes commis contre des femmes ou des jeunes filles à Ciudad Juarez, où, depuis 1993, des centaines de meurtres — avec enlèvement, séquestration, viol et assassinat par étranglement — se sont produits sans qu'on n'ait jamais arrêté les criminels.

21. Yves Citton, *Pour une écologie de l'attention*, ouvr. cité, p. 77.

Dans 2666, Roberto Bolaño a transposé dans une ville qu'il appelle Santa Teresa la litanie terrifiante des découvertes de cadavres, dans une sorte de cauchemar d'exhaustivité qui vise à redonner aux disparues un peu d'existence personnelle, à rendre aux victimes indifférenciées de ces meurtres une manière de visage fugace²². C'est la même démarche qui inspire Emmanuelle Walter dans *Sœurs volées*. Cette «enquête sur un féminicide au Canada²³» cherche justement à faire sortir de l'oubli, du silence et donc d'une forme d'invisibilité subie, les deux jeunes adolescentes disparues à Maniwaki en 2008 : Maisy Odjick et Shannon Alexander, qui retrouvent un nom, une histoire grâce à ce livre. Leur destin singulier emblématise un phénomène plus large encore, plus choquant puisque ce sont près de 1 200 femmes autochtones qui ont disparu depuis 1980 dans une indifférence accablante.

À l'inverse de l'omnivisibilité qui semble caractériser notre monde, ces disparitions forment comme des trous noirs, des poches de néant. L'explication fait défaut, les témoins manquent, mentent, ne sont pas crus ou s'évaporent ; la confusion règne entre forces de l'ordre et du désordre, entre mafia et État. L'enquête reste lacunaire, inefficace, douteuse. La tâche d'élucidation policière — même quand elle réussit — fait naître le besoin de redonner aux victimes un statut, une histoire personnelle qui ne se réduise pas à une conclusion atroce. Contre cette force d'oubli et d'anéantissement, il faut donc mobiliser tous les témoignages, toutes les archives, tout ce qui garde trace d'une vie réelle. Contre le scandale de la violence — individuelle, organisée ou étatique —, il faut rappeler la

22. Roberto Bolaño, 2666 [2004], trad. de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgois, 2008.

23. Emmanuelle Walter, *Sœurs volées. Enquête sur un féminicide au Canada*, Montréal, Lux, 2014.

mémoire de chaque nom, de chaque visage, exiger que justice soit rendue dans chaque cas. L'obstination exemplaire des Mères de la place de Mai en Argentine illustre ce combat nécessaire pour faire réapparaître les « *desaparecidos* », pour leur rendre la dignité qui leur avait été confisquée. Et c'est le même devoir de mémoire qui a présidé à la fondation de Yad Vashem à Jérusalem et à celle du Mémorial de la Shoah à Paris.

On comprend qu'ici le sens du mot « disparu » est d'une autre nature. C'est lui qui donne son titre français au beau livre de Daniel Mendelsohn, *Les disparus*²⁴. Intitulé en anglais *The Lost*, cette enquête s'ouvre sur une citation de Proust : « Quand nous avons dépassé un certain âge, l'âme de l'enfant que nous fûmes et l'âme des morts dont nous sommes sortis viennent nous jeter à poignée leurs richesses et leurs mauvais sorts. » Cette phrase, magnifiquement choisie, dit bien l'ambivalence de cette quête, qui est autant subie que volontaire. Elle vise à ressusciter, avant qu'il ne soit trop tard, avant que toutes les traces s'effacent, une partie de la famille de l'écrivain, son grand-oncle et ses filles exterminés pendant la Deuxième Guerre mondiale parce qu'ils étaient juifs. Le projet de Mendelsohn est moins de raconter leur mort que de sauver tout ce qui pourrait les garder un peu en vie, et qui fera encore signe pour les survivants. Il part donc aux quatre coins du monde interroger les rares témoins qui restent, alors qu'il aurait pu dans son enfance recueillir de ses proches bien des récits sur cette branche de sa famille.

24. Daniel Mendelsohn, *Les disparus* [2006], trad. de l'anglais par Pierre Guglielmina, Paris, Flammarion, coll. « Essais littéraires », 2007. La démarche d'Ivan Jablonka, dans *Histoire des grands-parents que je n'ai pas connus* (Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012), est très proche : elle dicte là encore les règles de l'enquête du survivant.

Écrire, c'est alors bien sauver de l'oubli (cette disparition redoublée) ceux que l'Histoire a déjà anéantis.

On voit sur quel fond tragique se déploie pour nous le motif de la disparition. Il est indissociablement associé aux génocides nazi et stalinien, aux entreprises terrifiantes pour éliminer des populations entières, des catégories de personnes décrétées nuisibles. Cette politique de disparition programmée est tout entière du côté d'une puissance mortifère, qui réclame toutes les ressources de la mémoire, individuelle et collective, pour lutter contre l'effacement radical qu'elle cherche à produire.

C'est donc, pour parler comme Georges Perec, dans l'ombre de l'Histoire, «avec sa grande hache²⁵», que se joue pour nous un xx^e siècle de destruction. L'œuvre de Perec peut se lire comme une manière de répondre à cette stupeur de l'Histoire, de remettre en jeu une autre manière de composer avec la disparition, à la fois en la littéralisant et en la déplaçant. Et je voudrais lui donner une sorte de rôle tutélaire dans cette traversée des différentes figures de la disparition dans le roman contemporain.

Cet héritage — plus ou moins explicite — joue à toutes sortes de niveaux. D'abord de manière générationnelle, comme articulation d'un destin de survivant après la tragédie de l'anéantissement. *Dora Bruder* de Modiano²⁶, sur lequel je reviendrai plus en détail, *Les disparus* ou le travail de Christian Boltanski (pour des raisons biographiques voisines) appellent l'intertexte perecquien. Le motif de la disparition est lié à une angoisse majeure, à ce qui n'est pas une peur mais un constat terrible : il a été possible, et

25. Sur cette expression devenue célèbre, voir Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* [1975], Paris, Gallimard, coll. «L'Imaginaire», 1993, p. 13.

26. Patrick Modiano, *Dora Bruder* [1997], Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1999.

il est toujours possible d'annihiler des millions de gens, d'effacer leurs vies et leurs traces. Contre cette puissance mortifère, l'artiste doit prendre le parti du souvenir, mais selon des modes de témoignage indirect, d'enquête trouée. Ne triomphe ici aucune mémoire proustienne qui pourrait faire revenir les morts (tout Combray dans une gorgée de thé); ce qui s'impose, c'est la lutte contre l'amnésie, la reconnaissance de ce qui manque et manquera toujours. On sait combien l'image du trou obsède les pages de *W ou le souvenir d'enfance*, notamment avec l'évocation du bretzel, dont le signifiant est rapproché du nom même de Perec.

L'autobiographie si originale de Georges Perec n'a cependant pu s'écrire qu'après *La disparition*, le célèbre roman lipogrammatique de 1969 dont le titre programme bien ce qui me semble toujours un des enjeux de la littérature actuelle. L'évanouissement littéral de la lettre « e » permet l'écriture débridée d'un roman foisonnant en 26 chapitres moins un, le cinquième entièrement passé au blanc. L'absence du « e » prive de la possibilité de dire « je »; elle interdit aussi bien de parler d'eux, les parents disparus trop tôt, ce père et cette mère que le lipogramme rend imprononçables. Et c'est le nom même de Perec qui devient impossible à épeler, en un curieux rappel de la règle qui veut qu'en hébreu l'on n'écrive pas les voyelles²⁷.

Le paradoxe de ce roman est que l'interdit de la lettre la plus fréquente en français donne naissance à une formidable dynamique de fiction, où les enquêtes, mi-parodiques, mi-sérieuses, s'entrecroisent au milieu des meurtres et des drames familiaux. Il y a une jubilation symbolique de la disparition qui fait de l'auteur le maître d'œuvre d'un

27. Voir la belle analyse de Claude Burgelin dans le chapitre 7 de *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.

théâtre imaginaire, où il peut certainement reconstruire des filiations en s'inscrivant dans une famille littéraire. Perec s'invente ainsi une généalogie d'écriture, où peuvent cohabiter Verne et Melville, Queneau et Flaubert, le roman d'aventure et d'espionnage avec Raymond Roussel.

L'inventivité du lipogramme ne peut cependant masquer l'ambivalence de la figure de la disparition. Comme dans *W ou le souvenir d'enfance*, il faut partir sur les traces d'un mystère sans solution, d'une mort sans attestation, d'un anéantissement sans sépulture. Il faut entreprendre la cauchemardesque visite de l'île de W. Faire disparaître, on le sait depuis le célèbre « Fort/Da » de l'enfant freudien, c'est certes entrer dans la maîtrise du symbolique, compenser l'absence (momentanée ou durable) par les signifiants qui en prennent la place. Mais c'est aussi redoubler la perte, l'accomplir une deuxième fois.

Ambivalences

C'est donc bien sous le signe d'une ambivalence constitutive que je souhaite lire le motif de la disparition tel qu'il se donne à saisir dans le roman contemporain. On le vérifiera tout au long des analyses que je proposerai de Modiano, Quignard, Garcin ou NDiaye. Au désir volontaire de disparaître, et comme symétriquement, répond l'angoisse d'une disparition subie, que l'Histoire tragique de notre temps a rendu trop réelle. Pulsions de vie et de mort se font face dans un tourniquet ambigu, où la folie de la trace cherche à conjurer la néantisation d'existences biffées. Mais ce que peut permettre la fiction, c'est la mise en jeu imaginaire, le déploiement ludique de cette ambivalence, selon des formes paradoxales qui sont les moyens obligés de sa figuration. Et ce jeu n'est donc pas oublié des conditions réelles et historiques qu'il me fallait rappeler dans l'ouverture de ces réflexions.

C'est ce que l'on peut vérifier dans *Selon Vincent*, récit d'une désertion individuelle, d'une nécessité de fuir qui ne s'expliquera qu'au terme d'un long parcours. La composition du roman multiplie les narrateurs, à commencer par les voix de Rosario, le neveu de Vincent, et de Paul, son ami, tous les deux partis sur les traces de l'oncle qui a donné, par l'envoi d'un récit énigmatique, la preuve qu'il est toujours en vie. Ce récit, intitulé « Le Non-humain (histoire de Vincent) », raconte les premiers symptômes d'un mal étrange qui s'empare du personnage et le conduit à aller voir pour se soigner un chaman bouriate. Sans explication, son texte est doublé des notes de captivité d'un soldat de la Grande Armée napoléonienne, fait prisonnier en Russie après la bataille de la Bérézina. De façon fragmentaire, ce rescapé raconte l'enfer subi pendant un an aux mains des Cosaques.

Un autre moment du roman est occupé par le journal d'Augustin Hyades qui participe en 1882-1883 à une expédition scientifique près du Pôle Sud, et enquête sur les populations autochtones en voie d'extinction. Christian Garcin fait donc se croiser tous les niveaux thématiques du thème de la disparition, de l'individuel à l'historique. Il délègue même à ses jeunes héros une discussion explicite sur le sujet. Rosario demande ainsi à Paul : « Tu sais combien de personnes disparaissent en France chaque année²⁸? » Fournissant la réponse (que l'on peut vérifier

28. Christian Garcin, *Selon Vincent*, ouvr. cité, p. 117. On ne peut manquer de penser au phénomène appelé « les évaporés du Japon », décrit dans le livre de Léna Mauger et Stéphane Remael (*Les évaporés du Japon. Enquête sur le phénomène des disparitions volontaires*, Paris, Les Arènes, 2014). Près de 90 000 Japonais disparaissent chaque année, beaucoup par honte sociale, pour des raisons d'honneur (dettes ou frais pour des parents âgés qu'ils ne peuvent plus payer). Les années 1990, années de la récession au Japon, ont vu une nette progression du nombre d'évaporations. Le phénomène

sur Internet), il donne le chiffre de quarante mille personnes, établi par le ministère de l'Intérieur. Il ajoute : « Environ trente mille sont retrouvées. Plus de dix mille de ces disparitions ne sont jamais élucidées », et dans ce nombre, il faudrait, une fois déduits les crimes et les suicides, compter près de trois mille « disparitions volontaires » par an. « Des gens qui fuient, tout simplement, et décident de tout laisser tomber et d'aller vivre une autre vie ailleurs²⁹. » Rosario précise aussitôt qu'il n'a pu établir de semblables statistiques pour l'Argentine où il a vécu, puisque sous la dictature militaire les disparitions n'avaient évidemment rien de volontaire.

Le romancier prend bien soin d'installer sa fiction dans un espace plus large, où la veine romanesque est alimentée par le mystère d'une disparition organisée, et non subie, même si la cause en reste longtemps incompréhensible. Il faudra le dernier récit de Vincent, en épilogue, pour nommer la cause traumatique de son désir de fuite : le souvenir de la noyade accidentelle d'une jeune compagne d'enfance avec laquelle il se baignait explique *in extremis*, après une longue amnésie, les images oniriques et fantastiques de renard et de serpent. C'est ce souvenir que Vincent élucide tardivement dans la solitude de son île, perdu au bout du monde. Le romanesque de la disparition que mobilise Christian Garcin est donc d'une nature particulière. Il joue avec les codes du roman policier mais pour les déjouer, puisque finalement Vincent ne fuit aucun crime réel ; il n'a pas tué sa dernière maîtresse française, comme avaient pu le croire un temps Paul et Rosario. Mais il fuit la culpabilité refoulée d'un drame enfantin, qu'une réminiscence tardive

provoque, là aussi, un mélange de fascination romanesque et d'effroi.

29. Christian Garcin, *Selon Vincent*, ouvr. cité, p. 117.

éclaire à la façon d'un coup de théâtre romanesque un peu trop orchestré.

C'est à cette forme singulière de soustraction sociale, aux modes de narration qu'elle entraîne, que je veux m'intéresser dans cet essai. Mais il me faut noter la parenté explicite que ce motif entretient avec une thématique massive du roman noir, où la disparition d'un personnage est très souvent l'élément déclencheur d'une enquête pour le retrouver, mort ou vivant selon les cas. Le nombre de romans policiers récents, de *thrillers* anglo-saxons, qui portent dans leur titre le mot de « disparition » témoigne éloquemment de la séduction de ce thème. J'ai ainsi passé un été à lire, entre autres, de Robert Goddard *Heather Mallender a disparu*, de Lisa Gardner *Disparue*, mais aussi d'Antoine Bello *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, dont le détective, affligé d'une amnésie journalière, doit noter tout ce qu'il a fait dans la journée pour en garder mémoire³⁰. Le succès qu'a rencontré Joël Dicker en 2012, avec *La vérité sur l'affaire Harry Quebert*³¹, montre bien que le motif de la disparition fonctionne comme un moteur romanesque puissant ; il opère comme un élément de reconnaissance narrative. Dans ce roman d'une facture

30. Voir Robert Goddard, *Heather Mallender a disparu* [*Into the Blue*, 1990], trad. de l'anglais par Catherine Orsot-Cochard, Paris, Sonatine, 2012 ; Lisa Gardner, *Disparue* [*Gone*, 2006], trad. de l'anglais par Cécile Deniard, Paris, Albin Michel, 2008 et Antoine Bello, *Enquête sur la disparition d'Émilie Brunet*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 2010. Dans *Heather Mallender a disparu*, le personnage qui a disparu a, en fait, organisé sa fausse disparition pour échapper à un piège mortel. *Disparue* de Lisa Gardner, qui semble se spécialiser dans le motif de la disparition initiale, est un *thriller* très conventionnel. Quant à Antoine Bello, on lui doit un premier roman qui est un bel hommage à Georges Perec : *Éloge de la pièce manquante* (Paris, Gallimard, coll. « La Noire », 1998).

31. Joël Dicker, *La vérité sur l'affaire Harry Quebert*, Paris, Fallois/L'Âge d'Homme, 2012 ; le roman, vendu à près de 600 000 exemplaires, a reçu le prix Goncourt des lycéens.

volontairement américaine, l'action se passe sur la côte Est ; elle se déroule dans le milieu universitaire des cours de *creative writing*, et dans l'atmosphère puritaine des années 1970, avec une galerie de personnages stéréotypés qui va de la jeune serveuse débonnaire au shérif corrompu.

La disparition est ainsi en train de devenir un véritable cliché fictionnel, un des trucs narratifs qui nous permettra peut-être de dater des années 2000 un certain nombre de romans, de films et de bandes dessinées. Il peut servir à tous les scénarios mais, le plus généralement, c'est très classiquement que l'élucidation du mystère initial produit un récit qui comble ses propres trous et restaure l'ordre perturbé par cet accident initial. Même si le thème de la disparition peut être utilisé pour une dénonciation beaucoup plus acide des travers de la société médiatique et conjugale américaine par David Fincher dans le récent *Gone Girl*.

C'est cette évidence du cliché que Tanguy Viel retourne dans *La disparition de Jim Sullivan*³², dont le titre affiche le surcodage d'un « roman américain » que le narrateur du livre cherche précisément à produire. Multipliant les pastiches de genres, l'écrivain français ici mis en scène parodie des scènes de *campus novel*, de *detective story*, de *thriller*, d'études de mœurs ou d'analyse psychologique d'une *middle class* intellectuelle américaine revisitée par Philip Roth. Le point de fuite de son récit reste la fascination que son héros, Dwayne Koster, ressent pour la mystérieuse volatilisation du chanteur Jim Sullivan en 1975 dans le désert du Nouveau-Mexique. C'est lui qu'il retrouve comme dans un rêve, dans la scène ultime du roman ; c'est avec lui qu'il finit par disparaître en une dernière vignette qui dessine sa silhouette comme celle d'un cow-boy qui

32. Tanguy Viel, *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Minuit, 2013.

s'évanouit au couchant du soleil. L'ambiguïté du livre, entre premier et second degrés, entre réussite du pastiche et échec à produire vraiment un roman de retentissement mondial, peut se lire dans cet épilogue suspensif : le désir d'incarnation romanesque se réalise dans son évanouissement final, image possible d'une mort réconciliée.

Les paradoxes du désœuvrement

Si le désir de disparaître, quand il n'est pas pure violence subie, reste ambivalent, c'est parce qu'il entre dans la logique profondément paradoxale de la trace. Car l'accomplissement parfait du projet de disparaître doit se signifier comme tel. S'il ne laissait réellement aucune trace, il s'annulerait parfaitement, devenant invisible, disparition de la disparition même si l'on peut dire. Le geste par lequel le sujet revendique sa volonté de rupture fonctionne donc comme un secret : il doit laisser entendre que quelque chose est signifié, qu'un sens est recélé pour ceux qui sauront le déchiffrer à courte ou longue échéance.

Dans le roman de Christian Garcin, c'est Vincent qui organise le jeu de piste qui doit conduire Rosario, son neveu, jusqu'au lieu où il retrouvera à la fois son cadavre et le manuscrit ultime qui explique toute sa fuite. Il lui faut Rosario pour attester de sa nouvelle vie et du sens de sa fuite. Lancés dans l'aventure par la lecture du premier récit, les deux amis doivent donc parvenir jusqu'à la cabane où Vincent a laissé pour eux un « carnet rouge », sorte de journal fait de petites notes où le disparu a laissé la trace de ses activités de survie, de ses états d'âme. Il faut encore que Vincent dissipe tous les malentendus : il adresse une ultime lettre à Rosario. Cette « confession » disculpe l'oncle de tout crime. La strate de textes que produit ainsi le roman marque la complexité d'un dispositif qui doit maintenir le suspens romanesque, préserver la

vacance d'un blanc, tout en élucidant les raisons de la fuite de Vincent. La disparition de Vincent fonctionne ainsi à la fois comme une dissolution de son ancien Moi et comme une restauration du passé enfoui, où resurgit un destin refoulé. Pour résoudre cette tension, Christian Garcin a besoin de donner, avec le récit de la noyade infantine, une sorte de scène originelle. C'est elle qui explique la nécessité de la disparition de Vincent. Mais en suturant les blancs de l'intrigue, le récit du traumatisme tend à dissiper le mystère dont le roman procédait.

C'est que le paradoxe — sur le fil duquel le roman de la disparition doit courir — peut se reformuler d'une autre manière, plus abstraite. Que vise en vérité celui qui a fui, qui s'est soustrait au monde d'avant ? Son acte s'inscrit-il comme pur désœuvrement, destruction du passé, disponibilité solitaire au nouveau monde, dans un face-à-face sans médiation avec les éléments ? Donne-t-il accès à une présence pure qui passerait par l'évanouissement des frontières subjectives ? Ou mène-t-il nécessairement à la création de nouvelles médiations, à commencer par celle de l'écriture ? À une autre manière d'apparaître ?

Une sorte de contradiction intime gît au cœur du prestige qu'exerce le fantasme de disparition, comme si son agent cherchait à renouer avec ce que Michaux appelle magistralement « l'originel désir de ne pas laisser de trace », dans ce fragment de *Poteaux d'angle* : « Plus tu auras réussi à écrire (si tu écris), plus éloigné tu seras de l'accomplissement du pur, fort, originel désir, celui, fondamental, de ne pas laisser de trace³³. » Le dilemme intérieur du sujet qui veut disparaître vient de ce qu'il trahit toujours l'appel d'un anéantissement de l'ancien Moi, et la recherche d'une dissolution de toute individualité séparée : malgré lui il

33. Henri Michaux, *Poteaux d'angle*, Paris, Gallimard, 1981, p. 57.

reconstitue une identité, une histoire, un besoin de reconnaissance. Sa disparition se transforme en signal. D'une certaine manière, l'acteur de la disparition ne serait jamais assez héroïque, jamais à la hauteur de la tâche d'effacement qu'il s'est assignée.

Nous voilà dans une version hissée à un degré mythologique de la disparition comme dégagement souverain de toutes les conventions sociales, comme désertion et indifférence face aux séductions de la gloire mondaine et aux signes de la reconnaissance. C'est un pur retrait, un accès direct à une forme de vraie vie libérée du jugement d'autrui. Le nom de ce mythe au xx^e siècle pourrait être celui d'Arthur Rimbaud, incarnant par son départ en Afrique la figure d'une rupture avec l'écriture même et une forme de silence qui serait la vérité enfin atteinte de ce à quoi aspire l'art. L'artiste parfait est celui qui est sans œuvre. Il a renoncé à la vaine gloire de paraître, de publier. On sait comment le vœu testamentaire de Kafka, ou le retrait de Glenn Gould les dernières années de sa vie, prolongent la fascination que nous éprouvons devant cet « accomplissement » du « pur désir de ne pas laisser de trace », quand bien même ce sont toutes les traces de cette annulation que nous cherchons ensuite à reconstituer. Michel Schneider a su tirer de cette ambivalence un magnifique portrait du pianiste dans *Glenn Gould piano solo*³⁴. Dans une suite de trente fragments, nombre qui reprend celui des *Variations Goldberg*, il s'interroge sur les raisons — entre névrose et souveraineté — du retrait de Gould à l'âge de 32 ans. Il médite sur la fascination ambiguë que cette désertion du plus célèbre musicien de son temps exerce sur lui, sur nous, sur l'héroïsme sacrificiel de ce congé donné au monde.

34. Michel Schneider, *Glenn Gould piano solo*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 1988. Ce texte a d'abord paru dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 36 (*Être dans la solitude*), 1987, p. 21-60.

En ce sens, la disparition devient le mouvement par lequel un sujet tend à se rendre le plus parfaitement impersonnel. Ce tropisme est essentiel, mais il ne caractérise pas en propre l'époque actuelle. Je voudrais donc préciser une inflexion historique qui me semble importante. Disons que cette visée de la disparition, comme expérience cependant toujours personnelle, peut recouvrir ce que Maurice Blanchot a nommé le « désœuvrement ». Pour lui, la littérature renvoie au mouvement par lequel un « je » devient un « il », par lequel un sujet touche au murmure anonyme, sans commencement ni fin du langage. C'est donc cette force impersonnelle qu'il s'agit de ne pas trahir, même si l'œuvre en masque la puissance neutre, même si le désœuvrement doit composer paradoxalement avec la réalisation de monuments que la culture sacralise comme œuvres.

C'est cet héritage de Blanchot que Pierre Zaoui reprend dans la conclusion de *La discrétion*. Il déclare ainsi : « Peindre, écrire, peut-être filmer, ce serait toujours chercher à disparaître³⁵. » Et le terme est à entendre selon trois acceptions : disparition de l'auteur, disparition de l'œuvre au profit de l'exercice ou de la tentative incessante, disparition de l'art même. S'il atténue le *pathos* de cette passion de l'impersonnel en renommant la neutralisation blanchotienne par le terme plus léger de « discrétion », Pierre Zaoui reste fidèle à la leçon qu'il entend dans la pensée critique de l'écrivain, qui a dit, mieux que d'autres, l'ambition contradictoire d'une recherche vouée à l'impossible.

Cette logique profonde de la disparition éclaire la nature paradoxale et inquiète d'une quête de l'effacement, dont Blanchot a su dire toutes les ambiguïtés. Une certaine figure de Monsieur Teste plane sur cette représentation de

35. Pierre Zaoui, *La discrétion*, ouvr. cité, p. 124.

l'écrivain refusant de faire œuvre, en une étrange théologie négative de l'art, où l'effectuation est toujours en faute par rapport à la pure potentialité. Ce mouvement que j'ai pour ma part qualifié d'*épuiement*³⁶ a donné lieu à des œuvres qui n'existent que dans la critique la plus radicale de leur pouvoir, chez Beckett ou chez des Forêts. Il a aussi pu nourrir les exigences contradictoires et fécondes de l'œuvre d'Henri Thomas, écartelé entre récit et roman, selon un divorce qui se manifeste par la scission entre deux figures de l'écrivain : d'un côté le littéraire trop satisfait de sa position, de l'autre le héros proche de l'anonymat, entré dans une logique d'écriture qui lui fait refuser toutes les facilités de la littérature institutionnelle, tous les compromis de la publication³⁷. La veine romanesque persiste chez Thomas mais en composant avec des forces de contestation interne. Car le mouvement de disparition dont Blanchot est devenu le héraut tend vers une manière d'exténuation (ou de dénudation, comme chez Beckett) des principes de la fiction.

La période récente me semble marquer une inflexion différente. J'y vois une réouverture de l'univers fictionnel, où le jeu reprend ses droits, où la machine romanesque se remet à fonctionner, en faisant précisément du motif de la disparition son moteur dramatique. Ce tournant commence avec Georges Perec, dont j'ai déjà abordé certains

36. Je me permets de renvoyer à mon essai *Vers une littérature de l'épuiement* (Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1991), en précisant bien la valeur de la préposition qui indique pour moi une direction, une sorte de limite toujours repoussée qui devient le moteur paradoxal de la création littéraire.

37. Voir Henri Thomas, *Le précepteur* (Paris, Gallimard, 1942), *La nuit de Londres* (Paris, Gallimard, 1956) ou *Le promontoire* (Paris, Gallimard, 1961). J'ai abordé cette dissociation dans mon article « Henri Thomas et le récit », dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas, l'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 17-33.

livres. Le lipogramme si contraignant de *La disparition* libère les possibilités langagières et narratives d'un roman qui s'en donne à cœur joie. La disparition n'est plus ainsi le processus même d'une expérience qui neutralise tous ses moyens; elle devient le contenu fictionnel même du récit. L'enlèvement d'Anton Voyl, l'évaporation du cinquième chapitre matérialisent la figure qui donne son titre au texte. La littéralisation du programme en change la nature, et redonne au roman le jeu qui semblait se raréfier sous lui. Il en va de même dans *La vie mode d'emploi*: le personnage de Bartlebooth représente la part mortifère d'un projet de totalisation et de destruction artistique. Les tableaux qu'il a peints lors de sa longue croisière, il les fait monter en *puzzles* par Valère pour mieux les anéantir ensuite. L'extraordinaire pulsion de mort qui préside à ce projet délirant est cependant contrecarrée par le geste de Valère qui réussit, contre toute vraisemblance, à substituer au X du dernier *puzzle* un inassimilable W qui déjoue les plans pervers de l'esthète.

La disparition à l'œuvre

Le génie de Perec est de rouvrir, au sein même d'une réflexion très aiguë sur la création et ses contradictions, l'espace ludique de la fiction où peut jouer un désir de disparition. C'est ce désir qu'il délègue à des personnages, qu'il met à distance dans un symbolisme complexe. On le voit dans la partie romanesque de *W ou le souvenir d'enfance*, qui emprunte aux codes les plus reconnaissables du roman d'aventure et du roman policier: Gaspard Winckler, caché sous ce pseudonyme, est chargé par de mystérieux commanditaires de rechercher le fils de la cantatrice, disparu en mer. Là encore l'enquête — qui n'aboutira pas, qui mènerait peut-être à l'effrayante île de W — peut se lire comme une métaphore d'une disparition plus

personnelle, celle des parents de l'écrivain dont elle serait le retournement imaginaire. Mais justement c'est la fiction qui sert d'espace de projection mentale pour figurer, avec sa part de blanc et d'absence, ce que recèle de douloureux et de surdéterminé le motif de la disparition. Là où le mouvement de neutralisation de Blanchot évidait le récit de sa puissance dramatique et figurative, il me semble que Perec réussit à recréer un espace de figuration où il peut donner un contour à ses angoisses. La menace d'anéantissement demeure mais, dans le jeu de croisement et de suspens qu'organise W entre la ligne romanesque et la ligne autobiographique, une part de la vérité du sujet peut se dire.

C'est une autre forme de retournement des thèses de Blanchot que réalise l'œuvre de Jean-Benoît Puech. D'une certaine façon, elle découle d'un constat dont l'auteur examine, avec sérieux et légèreté, les conséquences. S'impose d'abord une « impossibilité d'échapper au paraître », selon la formule que Puech donne pour titre à sa contribution au *Cahier de l'Herne* précisément consacré à Maurice Blanchot³⁸. Cette formule, c'est à l'auteur de *Thomas l'obscur* et de *Après coup* qu'il l'emprunte avec une certaine ironie. Quoi qu'il en ait, Blanchot reconnaît lui aussi cette fatalité de l'incarnation, cette évidence de la socialité. Il faut donc lire dans ses textes critiques les preuves renouvelées de la passion qu'il manifeste, contre ses déclarations plus théoriques, pour le biographique, pour la vie des auteurs, pour les tourments de Kafka ou pour le personnage d'écrivain que Goethe a su créer.

La construction si singulière de l'œuvre de Jean-Benoît Puech obéit, pour moi, au même mouvement de réouverture ludique de l'espace théorique de la

38. Jean-Benoît Puech, « L'impossibilité d'échapper au paraître », dans Éric Hoppenot et Dominique Rabaté (dir.), *Cahier de l'Herne*, n° 107 (*Maurice Blanchot*), 2014, p. 384-389.

disparition. Elle fait d'une question qui était devenue trop abstraite la matière fictionnelle et ludique d'une invention littéraire à plusieurs fonds. Il me faut en décrire rapidement la logique et le dispositif. La pièce maîtresse du jeu romanesque est la figure de Benjamin Jordane, double de Puech, écrivain qui a très peu publié de son vivant, incarnation de l'écrivain sans œuvre. Progressivement, ce qui n'était au départ qu'un nom devient un vrai personnage, doté d'une biographie *in progress*. Car Jordane, qui est mort dans les années 1990, a besoin de médiation pour apparaître et tout le dispositif de Jean-Benoît Puech repose sur la mise en scène de ces intercessions. Plusieurs critiques éditent Jordane; ils commentent sa biographie en produisant lettres, témoignages, textes de jeunesse, en montrant aussi les zones d'ombre de cette vie imaginaire. Ils se disputent sur certains points, se corrigent les uns les autres. Si Jordane servait d'abord de double silencieux à l'auteur même, il devient au fil du temps le nom d'un programme fait pour pasticher tous les genres littéraires.

Car l'organisation de l'œuvre de Puech-Jordane répond certainement à l'injonction paradoxale que Michaux formule dans *Poteaux d'angle*. L'écrivain est représenté en Janus: d'un côté, celui qui ne publie pas et se retire même du monde social en fuyant vers son Auvergne natale (aux sources de la rivière Jordanne) et, de l'autre, le Max Brod du premier, l'universitaire éditeur (Puech), qui se trouve rapidement accompagné et contesté par Stefan Prager, Yves Savigny. L'intérêt stratégique de cette première dissociation est de créer, par ruse, la figure d'un écrivain résolu à « ne pas laisser de traces » de son vivant, tout en laissant à Puech le soin de les archiver soigneusement pour la postérité. C'est ce que montre *L'apprentissage du roman*, journal de Jordane qui raconte sa fascination pour Delancourt (transposition de Louis-René des Forêts) en qui il pense

avoir trouvé l'écrivain enfin sorti de la Littérature³⁹. Ce roman d'apprentissage passe ainsi par d'innombrables discussions sur Kafka, Blanchot, la tentation d'un silence mythifié et peut-être frauduleux.

On voit comment le débat théorique des années 1960 et 1970 se trouve pris et relancé dans une sorte de fiction qui en transforme la portée. Il y a bien un apprentissage à faire pour sortir d'un idéalisme de la Littérature avec majuscule, mais cette démystification nécessaire ne découvre pas une vérité symétrique. Benjamin Jordane devient au fur et à mesure que les livres se succèdent un laboratoire de fictions. Il sert à interroger les rapports entre l'auteur et l'œuvre, en dramatisant les façons dont un créateur fait de sa biographie une part capitale de son art. En ce sens, oui, Maurice Blanchot est bien celui qui a fabriqué une figure de l'auteur sans visage, qui a construit dans sa vie même le récit de l'écrivain qui s'est retranché du monde. Il en va donc de tout un jeu romanesque, que relancent enquêtes biographiques, productions de nouveaux textes, polémiques entre critiques d'obédiences diverses. L'œuvre se nourrit des pastiches de genres qu'elle mime pour mieux les miner. Multipliant les clins d'œil et les citations, elle fait de la disparition le centre d'une activité ludique, dont le point de gravité reste pourtant le questionnement incessant sur les limites du langage et ce qui échappe à tout témoin, à tout proche.

39. *L'apprentissage du roman* (Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil ») est publié en 1993 sous le nom d'auteur de Benjamin Jordane, Puech se chargeant de l'édition du manuscrit. Sur les rapports avec Blanchot et le déplacement romanesque de cette incarnation paradoxale de la disparition, je me permets de renvoyer à mon article « Blanchot aujourd'hui : emprise et rejets (Puech, Haenel, Quignard, Millet) », dans Monique Antelme et coll. (dir.), *Blanchot dans son siècle. Colloque de Cerisy*, Lyon, Parangon, coll. « Sens public », 2009, p. 239-250.

Le dispositif fictionnel complexe mis en place par Jean-Benoît Puech autour de Benjamin Jordane vise à faire que tout puisse se vivre comme si chaque moment vécu s'écrivait à la fois au présent (du journal) et au passé (de la biographie). Mais cette vie écrite est aussitôt réécrite car, même au passé, elle n'a rien de fermé sur elle-même. Chaque version est une correction possible, un repentir romanesque. Les scénographies de la disparition ne sont pas encore closes⁴⁰.

Spectres

La dramatisation romanesque de la disparition peut aussi prendre un tour fantastique, en proposant un scénario où le motif provoque un décalage et génère un effet d'inquiétante étrangeté. C'est une sorte de parabole kafkaïenne que Sylvie Germain tente avec *Hors champ*⁴¹. Ce court roman suit, d'un dimanche au samedi suivant, la métamorphose de son héros, Aurélien, qui perd progressivement toute consistance physique, qui entre dans un processus de « néantmorphose ». Car le personnage, saisi en troisième personne, devient de plus en plus transparent.

40. Sur un mode plus directement romanesque, Johan-Frédéric Hel Guedj s'est inspiré d'Orson Welles (sur lequel il a publié une étude) pour imaginer en Stan Milanesu un cinéaste qui organise lui-même sa disparition dans *Le traitement des cendres* (Paris, Calmann-Lévy, coll. « Littérature française », 1999). Un faux suicide lui permet de sortir de la tragédie familiale qui se répète de père en fils, tragédie que le roman suit sur trois générations, selon les péripéties terribles de l'histoire de l'Europe, scindée en deux par le rideau de fer. Le scénario de la disparition joue donc comme élément de suspens romanesque, en reprenant toute une thématique et une imagerie qui semblent sorties de *Citizen Kane* (pour l'enquête sur un riche magnat retiré du monde) et du *Troisième homme* (pour le jeu de piste autour d'une mort truquée, dans un monde de trafic et de chaos politique).

41. Sylvie Germain, *Hors champ*, Paris, Albin Michel, 2009 (repris en Livre de Poche en 2012).

C'est d'abord son ombre qui disparaît. Il n'est plus reconnu par le chien de sa mère, peine à se faire reconnaître dans la rue où il est bousculé. S'il va au restaurant avec un collègue, celui-ci ne semble plus le remarquer. Devenu invisible aux yeux de ses proches (sa petite amie, sa mère, son frère), il se désincarne jusqu'à être finalement emporté par un courant d'air qui le disperse aux quatre vents.

Aucune cause n'est donnée à cet inéluctable évanouissement d'Aurélien. La fable se déroule imperturbablement et réussit à communiquer l'angoisse imaginaire que nous pourrions ressentir si nous étions ainsi ignorés, tenus à l'écart. *Hors champ* réalise une sorte d'inversion du mythe de l'homme invisible ou de l'anneau de Gygès, puisque le pouvoir magique se renverse ici en expérience de dépossession et d'impuissance radicale. L'effacement inexorable d'Aurélien a lieu de la manière apparemment la plus naturelle, et la tranquillité de cette annulation renforce la charge angoissante du scénario. La simplicité de l'intrigue va pourtant de pair avec une certaine multiplication des niveaux allégoriques, car la disparition se thématise selon plusieurs niveaux plus ou moins ordonnés. On peut lire dans cette allégorie de situation une leçon sur la nécessité d'être reconnu par les autres, sur l'insuffisance du sentiment de soi. Pour être, il faut donc être vu. Le vieux précepte de Berkeley oscille ici entre morale existentialiste et injonction actuelle à se rendre visible. Mais la parabole philosophique se double d'un conte social puisque la déchéance d'Aurélien le conduit à devenir une sorte de sans domicile fixe, imperceptible et marginalisé. Le roman semble alors poser la question de savoir jusqu'où peut aller la dégringolade qui fait passer du statut de sujet à celui d'objet. Question que le destin du frère d'Aurélien, devenu handicapé après avoir été sauvagement agressé dans son adolescence, redouble autrement. Les significations allégoriques

s'entremêlent comme si plusieurs régimes de disparition se superposaient dans le texte. Quand Aurélien lit les notes du journal que son frère tenait avant l'agression, c'est même la lecture des romans qui se propose comme une expérience heureuse de dissolution de soi, de projection dans des vies autres et imaginaires⁴².

Le paradoxe du roman de Sylvie Germain réside sans doute dans la contradiction insurmontable entre le statut classique de son personnage principal et l'expérience de spectralisation dont il est l'objet ou la victime. On touche ainsi à une limite possible du roman comme genre, avec la mise en scène d'un type de figure dramatique qui me semble révélateur de notre temps⁴³. Car le spectre n'est pas comme un fantôme : il ne marque pas le retour du mort, ou du refoulement dont il faut lever le secret. Son économie romanesque est d'une autre nature. Entre présence et absence, le spectre représente un état d'existence amoindrie qui persiste à se manifester de façon intermittente. Il reste dépendant du régime de la visibilité qui caractérise notre époque. Il est une des figurations originales du *double bind* de l'angoisse indissociable du désir de disparaître ou de s'évanouir. Car le spectre est ambivalent : il signale une impuissance, puisqu'il n'arrive pas tout à fait à s'effacer. Mais, en même temps, ce qui reste de visible témoigne d'une rémanence : quelque chose persiste encore, dure et lutte contre l'oubli et la mort. Entre les deux, entre l'effacement total et la présence entière, le spectre clignote, diaphane apparition qui dit qu'il est là, mais à peine.

42. Voir Sylvie Germain, *Hors champ*, ouvr. cité, p. 25-27 de l'édition de poche.

43. Sur ce thème, voir Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013.

C'est cette manifestation ambiguë du spectre qui est au cœur du roman de Marie NDiaye *Un temps de saison*⁴⁴. Il s'inscrit nettement dans la veine d'un fantastique revisité que les livres précédents (*La femme changée en bûche* ou *En famille*) ou suivants (comme *La sorcière*) exploitent selon des modalités variées. Tous ces livres participent en effet d'une expérience d'inquiétante étrangeté que l'œuvre de la romancière n'a cessé d'explorer. Je propose de lire ce court roman comme une fable actuelle sur la facilité à disparaître.

J'en rappelle l'argument de départ : Herman cherche à retrouver sa femme, Rose, et son fils, qui se sont évanouis après une simple promenade. La famille s'est attardée un jour de plus que d'habitude dans la villégiature campagnarde qu'ils ont coutume de louer en août. Cette recherche, rapidement anxieuse, fait basculer Herman dans un univers kafkaïen : tout ce qu'il vit ressemble à un cauchemar, selon une logique décalée qui semble la nouvelle norme du village. Les habitants du lieu lui témoignent certes intérêt et même sollicitude, mais ne lui apportent aucune aide réelle. Ayant transgressé la frontière temporelle du mois d'août, Herman plonge dans un autre monde. Son enquête pour retrouver Rose et son fils se transforme en un tout autre processus : il devient comme les villageois, comprenant qu'il doit oublier sa famille ; il doit se fondre dans le flux changeant du devenir, accepter la loi de la substitution des places familiales, selon une constante de toute l'œuvre de Marie NDiaye (qu'incarnent Isabelle dans *La sorcière* ou Diane Carpe dans *Rosie Carpe*⁴⁵).

Car sa femme et son fils sont encore là, mais selon une logique qu'il revient au maire d'expliquer à Herman.

44. Marie NDiaye, *Un temps de saison*, Paris, Minuit, 1994.

45. Voir Marie NDiaye, *La sorcière*, Paris, Minuit, 1997 et *Rosie Carpe*, Paris, Minuit, 2001.

Il révèle ainsi que Rose et le garçonnet sont bien dans le village, mais sous une autre forme, « vivants, d'une certaine manière », car ils sont devenus des « émanations⁴⁶ » ; le maire parle d'eux comme « d'âmes visibles et gracieuses, non de corps et d'intellect⁴⁷ ». Ces disparus, poursuit-il, sont frappés du « mal du village », et il faut comprendre leur fugue initiale comme la réalisation du désir très profond de rester sur place, de ne plus jamais revenir à la vie ordinaire de la ville. C'est « une insurmontable répulsion » à rejoindre Paris qui a motivé le geste de Rose, et il faut donc saluer la force de caractère de cette « âme obstinée⁴⁸ », qui a eu le courage d'accomplir un vœu qu'Herman n'a pas eu la force de mettre en pratique.

Ayant admis cette logique, Herman peut voir Rose et son enfant lui apparaître deux fois, mais il ne sait pas comment communiquer avec eux. Herman reste le personnage de l'entre-deux. Il est paralysé, incapable d'oublier pour recommencer une autre vie, comme de se souvenir avec ténacité. Flottant entre les deux attitudes, sans volonté propre, c'est lui qui devient en fait le porteur de l'inquiétante étrangeté, lui qui est en désaccord avec les deux mondes opposés, celui de son ancienne vie qui s'évanouit petit à petit, et celui de la vie du village face auquel il reste en porte-à-faux. Comme presque tous les héros et héroïnes de Marie NDiaye, il est ainsi la proie de la mauvaise conscience de ne s'accorder à aucun modèle d'existence. Finalement, c'est peut-être lui le plus spectral du roman, mais c'est un spectre raté, qui permet ainsi l'alliance originale du pathétique et du comique, comme chez Kafka. Car le spectre qui réussit, le maire l'a bien expliqué, c'est celui ou celle qui reste tout en disparaissant,

46. Marie NDiaye, *Un temps de saison*, ouvr. cité, p. 96.

47. Marie NDiaye, *Un temps de saison*, ouvr. cité, p. 97.

48. Marie NDiaye, *Un temps de saison*, ouvr. cité, p. 98.

accomplissant ainsi un désir paradoxal et révélateur de notre époque. Rose a réalisé ce que son mari n'avait pas la force de faire, et chaque fois qu'elle apparaît à Herman, c'est sa totale indifférence, son absence de regret qui sont soulignés. Le spectre accompli, ce serait donc le sujet sans mauvaise conscience, celui qui a rompu les anciennes amarres.

Un temps de saison s'interrompt sur une panne de taxi, laissant en plan Herman et les parents de Rose qu'il avait rencontrés de façon inattendue dans un autre village. Le nouveau régime spectral des personnages ne connaît pas de résolution, comme si leur statut devait justement rester suspendu. Le héros de NDiaye flotte dans un état où il ne peut pas plus apparaître vraiment que disparaître pour de bon. Un fantastique inspiré de Kafka (et de Gogol pour l'épisode final du taxi) a servi dans les premiers romans de NDiaye à dire cette inadéquation, ce sentiment d'appartenance en défaut. À partir de *Rosie Carpe*, c'est plutôt le thème de la fuite inutile qui structure le destin des personnages principaux, tous hantés par le besoin d'être reconnus et aimés par une famille qui les a bannis. Aucun ailleurs ne peut satisfaire le rêve frelaté de vraie vie, pas plus la Martinique pour Rosie Carpe que l'Afrique pour Ladivine⁴⁹. La fille de Malinka-Clarisse, petite-fille de Ladivine semble s'évanouir dans la forêt équatoriale, peut-être métamorphosée en chien — ce chien qui vient à Bordeaux rendre visite à la grand-mère esseulée. Écartelée inconsciemment par les contradictions insolubles de son histoire familiale, comme toujours dans les romans de NDiaye, la jeune femme n'a sans doute pas d'autre solution que cette disparition mystérieuse. Le désir de

49. Voir Marie NDiaye, *Ladivine*, Paris, Gallimard, coll. «Blanche», 2013.

s'émanciper de son horizon initial a échoué pour Clarisse qui semble payer sa faute originelle par le meurtre qu'elle subit comme un obscur châtement qu'elle aurait appelé.

Les spectres des premiers romans sont ainsi devenus de curieux fantômes qui hantent le présent des vivants, et qui se réincarnent sous des formes animales où ils continuent d'exercer leur pouvoir de protection. L'aporie dramatique de tant de romans de Marie NDiaye (comment réintégrer une famille qui ne veut plus de vous?) appelle ainsi moins une réponse qu'une transformation fantastique des modes d'existence, où la lignée se transmet sous des formes spectrales, où la malédiction ne cesserait que si l'humain se change en animal.

Le spectre parcourt une gamme d'intensité de présence, il brille plus ou moins selon le regard d'autrui. Mais il subit cet état qui s'impose à lui. S'il est encore un personnage de roman, c'est que cette condition — à cheval entre réalisme et fantastique — sert à explorer une ultime possibilité, jouant comme un révélateur photographique de nouvelles dispositions individuelles et sociales. Curieusement immortel, comme Fanny, l'héroïne de *En famille* de Marie NDiaye qui survit à sa dilacération par les chiens, le personnage spectral se dématérialise et se virtualise dans les traces photographiques et numériques par lesquelles il continue de hanter un monde d'images.

Un paradis précaire

Dans le cas d'Aurélien ou d'Herman, la disparition est un processus extérieur, que le personnage endure comme une métamorphose incontrôlable, selon un scénario qui tient du cauchemar — un cauchemar où peut cependant se lire un désir inavouable du sujet. Il en va autrement si le désir de disparaître est directement organisé par le personnage, s'il devient son projet même de vie, dans la recherche

d'un lieu pour être et disparaître en même temps. Un lieu pour abriter la disparition, loin de toute contrainte? C'est cette nouvelle question que je voudrais examiner pour voir s'il existe une géographie possible de la disparition. Je le ferai en prenant deux exemples dont le rapprochement pourra étonner: *Villa Amalia* de Pascal Quignard et *Les grandes blondes* de Jean Echenoz, parce qu'ils me semblent tous deux jouer le jeu romanesque de ce désir enduring de s'échapper et d'inventer des conditions durables pour la disparition.

*Villa Amalia*⁵⁰ commence de la façon la plus conventionnelle: une femme jalouse, Ann Hidden, suit son mari et découvre qu'il la trompe. Alors qu'elle reste interdite devant ce spectacle, elle est interpellée par un homme, un ancien ami. L'attaque du roman sacrifie aux règles convenues: narration à la troisième personne, découverte de la trahison du mari, retrouvailles fortuites avec un témoin de l'enfance, Georges Roehl. Elle sert à justifier la décision inaugurale car le projet du livre est ailleurs. Son véritable romanesque réside dans le désir de rompre qui naît alors, pour le personnage principal. Ann Hidden s'est aperçue de la fausseté de sa vie. Elle décide d'organiser systématiquement sa disparition sociale.

C'est avec la complicité de Georges qu'elle programme l'annulation de sa vie antérieure: elle déménage, vend tous ses meubles, liquide ses possessions, rompt avec son mari et ses anciens engagements professionnels. Le personnage d'Ann Hidden représente sans doute une sorte de double féminin de Pascal Quignard, qui a abandonné, en 1994, toutes ses fonctions sociales: dissolution du Festival de Versailles en mars et démission des éditions Gallimard en avril. Le roman met en scène l'euphorie qui

50. Pascal Quignard, *Villa Amalia*, Paris, Gallimard, 2006.

soutient ce projet méthodique et ascétique de disparition. Ann Hidden s'évanouit du monde qui avait été le sien, se réinvente d'autres conditions de vie, plus conformes à son nom. Elle réalise ainsi l'idéal de *Vita Nova* dont Barthes a fait la condition première de sa « préparation du roman⁵¹ ». Cette nouvelle vie de retrait doit s'incarner dans un site qu'Ann découvre dans l'île d'Ischia avec cette « Villa Amalia » qui donne son titre au roman. C'est le nom du paradis où elle réussit un temps à vivre avec Juliette et dans la compagnie d'une petite société choisie, notamment un ami médecin et sa fille de trois ans, Lena.

Mais, comme tous les paradis, celui que représente la Villa Amalia ne peut pas durer. La mort accidentelle et brutale de la fillette détruit l'harmonie du groupe et rend chaque personnage à sa solitude. Je vois dans cette irruption de la mort la marque d'une ambivalence que le roman de Quignard ne cherche pas à occulter. Car le désir de disparition d'Ann Hidden a toujours eu à voir, aussi, avec une formidable pulsion de mort. Un épisode significatif atteste de cette ambiguïté. Partie nager en mer, Ann est prise d'un malaise et il faut l'intervention providentielle de Charles Chenogne pour la sauver. Les longs bains qu'elle pratique sont le signe de son attirance pour une forme d'anéantissement, pour ce que Freud a appelé le « sentiment océanique ». Ann trahit un souhait inconscient de dissolution dans le Grand Tout, de fusion dans l'élément primordial de la mer.

La forme romanesque, à laquelle Quignard revient périodiquement, permet d'éprouver sur un temps long la confrontation entre le souhait de bonheur et ce qui le

51. Voir Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, éd. Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003. Notamment les pages 31-34 qui racontent comment a été prise « cette décision de changement » le 15 avril 1978 à Casablanca.

défait. Le vœu de disparaître (qui est une des formes du vœu de silence qui hante toute l'œuvre de Quignard) n'est pas seulement une décision positive, même si c'est bien cette volonté qui donne à Ann toute sa force d'héroïne. La nécessité du détachement passe aussi par l'élucidation des plus anciens liens, ceux qui touchent aux relations avec la mère et le père. Il faut en effet qu'Ann se confronte, à l'occasion de la mort de sa mère, à la figure de son père, cet homme de la fuite, qui a abandonné femme et enfants, et pour lequel la disparition a été la réponse panique à une dépression incurable.

S'il faut vraiment en tirer une, la leçon de *Villa Amalia* ne réside pas dans un romantisme de la fuite. L'héroïne apprend plutôt une forme de dépouillement stoïcien, elle s'allège du superflu mondain, elle se décante physiquement. Si le paradis ne s'habite pas longtemps, du moins a-t-il été connu, ressenti, apportant la preuve qu'une nouvelle vie peut s'inventer. *Les solidarités mystérieuses*⁵² font de Claire une nouvelle figuration féminine et romanesque de ce détachement paradoxal, qui passe par la nécessité d'habiter un lieu tout en s'en évadant. C'est moins un désir de rupture qui se dit dans cette autre fable qu'une disposition très ancienne, qu'une « solidarité » avec un milieu qui n'est pas la possession d'un espace personnel (une maison) mais un terrain vague d'errance et de disponibilité. Après la mort de son amour de jeunesse, Claire se retire dans la Ferme Landon ; elle maigrit, s'émacie, vit sur la lande où elle se promène sans relâche. Le caractère mystérieux de la fin de ce roman, d'une tonalité étrangement quiétiste, tient à la métamorphose finale de Claire en

52. Pascal Quignard, *Les solidarités mystérieuses*, Paris, Gallimard, 2011. Voir le commentaire, la « leçon » qu'en donne Pascal Quignard dans *La suite des chats et des ânes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Archives », 2013.

chat, métamorphose que Pascal Quignard révèle dans *La suite des chats et des ânes*. C'est ainsi qu'elle peut habiter un territoire dont elle est l'hôte parmi d'autres, une aire de vagabondage où se résout paradoxalement le double désir de s'attacher et de se libérer.

*Les grandes blondes*⁵³ de Jean Echenoz inaugure une sorte de cycle de romans plus ou moins consacrés au thème de la disparition, que traitent sous des angles différents *Un an*, *Je m'en vais* et *Au piano*⁵⁴. Paul Salvador, producteur d'une émission de télévision spécialisée dans la remise en lumière des stars oubliées (tellement oubliées qu'on a même oublié leur évanouissement médiatique), cherche, pour donner consistance à un futur programme sur les « grandes blondes », à retrouver Gloria Stella, éphémère vedette de la chanson. C'est cette quête finalement réussie que raconte le roman, mais il faudra qu'il déploie une obstination malicieuse à traquer la jeune femme dont le but est, au contraire, de ne plus apparaître. Car Gloire Abgrall de son vrai nom (nom qui la désigne ironiquement comme une sorte de Graal dérisoire de la société du spectacle) fait tout, depuis qu'elle a défenestré son impresario, et qu'elle a purgé sa peine de prison, pour effacer toute trace de son ancienne vie et de son ancienne apparence. La mince intrigue du roman repose sur le conflit entre un désir d'effacement et une nouvelle manifestation de cette « impossibilité d'échapper au paraître » qui est le lot de notre temps. Mais ce conflit est traité sur un mode décalé, léger et ironique, qui réussit à restituer au monde de plus en plus irréel où nous vivons, monde des avions et des hôtels, des clichés et des trafics, une sorte de grâce discrète et de présence insistante.

53. Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995.

54. Voir Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Minuit, 1997, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999 et *Au piano*, Paris, Minuit, 2002.

Gloire est d'abord retrouvée assez facilement par le premier enquêteur privé qui part à sa chasse, Kastner, mais elle s'en défait en le balançant par-dessus une falaise. Elle s'enfuit alors en Australie, en Inde, avant de revenir en Normandie, plus ou moins consciente qu'elle continue de faire l'objet d'une poursuite. Paul Salvador reste sur ses traces, lui qui lit le soir, avant de s'endormir dessus, quelques pages d'« un ouvrage intitulé *How to Disappear Completely and Never Be Found* (Doug Richmond, Citadel Press, New York, 1994)⁵⁵ ». Mais ce faux roman policier n'a pas son point de gravité dans l'opposition de deux quêtes antagonistes, ni vraiment dans l'exploration du fantasme de disparition dont Gloire serait l'incarnation. C'est plutôt une autre figure qui éclaire la logique du récit, celle de Béliard, le curieux homoncule, l'ange gardien qui veille sur sa protégée. Désinvolte mais attentif, soumis à des absences inexplicables, Béliard semble représenter un double du romancier et de ses pouvoirs discrétionnaires, puisqu'il peut parfois intervenir contre toute vraisemblance ou, au contraire, être emporté par le cours des choses.

Une sorte de mélancolie légère se dégage du parcours de Gloire. Si elle revient finalement sous les feux des projecteurs de la télé, c'est moins pour renouer avec une identité qui reste vacante que pour réussir à surmonter sa phobie des hommes, à ne plus les jeter dans le vide. Symétriquement, Paul Salvador, fasciné par les grandes blondes hitchcockiennes, parvient à vaincre son vertige dans le téléphérique qui l'emporte avec Gloire vers un sommet des Pyrénées. Ce *happy end* inattendu — opéré par un narrateur en retrait comme Béliard — conjure une fascination du vide que tout le roman dit de biais. La dernière phrase du livre qui unit l'improbable couple de Paul

55. Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, ouvr. cité, p. 48.

et Gloire l'exprime à sa façon : « Il n'a plus peur du vide, elle n'a plus peur de rien. »

Obsédée par le motif de la disparition, l'œuvre de Jean Echenoz en propose une forme de conjuration par la mise à distance, par un certain consentement à la fatalité de la mort et du néant. Si, dans *Un an*, Victoire glisse, si facilement et si terriblement, dans la marginalité, faisant l'expérience d'une invisibilité sociale, la violence de son parcours s'annule dans l'épilogue avec son retour à Paris : Félix n'était pas mort, et rien ne s'était passé. C'est le même Félix qui est le héros, tenté par le vide blanc du Grand Nord, de *Je m'en vais*, phrase qui semble résumer le programme narratif d'un séducteur écartelé entre deux lieux. Formant une boucle dans le roman, cette phrase exprime une volonté, formule une excuse et euphémise une disparition qu'il vaut peut-être mieux devancer de son vivant.

Hors d'atteinte

Trois héros — trois personnages principaux — des livres d'Emmanuel Carrère partagent le même fantasme structurant, le même idéal inaccessible : celui d'être hors d'atteinte, délivré de toute prise sociale et intersubjective, de toute contrainte. Si je construis, contre l'ordre chronologique des œuvres, un effet de *crescendo* qui montre l'emprise de la fascination qu'exerce sur l'écrivain l'idée d'une double vie, je choisis d'abord Frédérique, la jeune professeure, typique du milieu petit-bourgeois intellectuel, aimant le cinéma plus que cinéphile, séparée de son mari avec lequel elle est restée en bons termes, mère du petit Quentin. C'est elle qui est l'héroïne du roman *Hors d'atteinte?*⁵⁶, elle qui bascule dans la folie du jeu, dans un

56. Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte?*, Paris, P.O.L., 1988.

processus d'évasion sociale, où elle espère échapper à tout contrôle. Mais le titre du livre s'écrit bien avec un point d'interrogation, qui marque l'ironie ou le scepticisme de l'auteur face à ce désir. Dès son titre, qui met en exergue cette expression qu'on retrouvera dans tous les livres de l'écrivain, ce roman est emblématique d'un mouvement profond qui anime toute l'œuvre. On peut même penser qu'il met à nu quelque chose que Carrère ne veut plus y reconnaître, lui qui avoue ne plus aimer cette œuvre, qu'il trouve aujourd'hui factice.

Le deuxième personnage est le héros anonyme de *La moustache* (publié en 1986), qui rêve, après avoir fui à Hong Kong, dans les allers-retours du *ferry* qui le ballote d'une rive à l'autre, à la vie « hors d'atteinte » des malades en asile, dont l'existence n'est plus réglée que par les médicaments⁵⁷. L'idéal serait cette vie allégée de tout choix personnel, hors d'atteinte mais, cette fois, de soi-même. La troisième figure qui incarne ce fantasme récurrent est celle de Jean-Claude Romand⁵⁸, dont la vie d'imposture aura été une vaine tentative pour se mettre à l'abri, dans une fiction psychotique qui le livre au blanc des errances journalières. Avant le catastrophique et irréversible passage à l'acte qui le conduit à exterminer toute sa famille.

Ce fantasme structurant donne à l'œuvre de Carrère sa force singulière et presque sa cohérence, au point d'ailleurs que la biographie de Philip K. Dick s'inscrit naturellement dans ce paradigme⁵⁹, et qu'un texte de nature

57. Voir Emmanuel Carrère, *La moustache* [1986], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, p. 148. Le paragraphe s'arrête sur cette phrase : « Il les enviait presque d'être ainsi déchargés de toute responsabilité, hors d'atteinte », chute dramatisée par un double saut de ligne.

58. Emmanuel Carrère, *L'adversaire*, Paris, P.O.L., 2000. Il s'agit du personnage central du roman.

59. Voir Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts. Philip K. Dick, 1928-1982*, Paris, Seuil, 1993.

factuelle rejoint ainsi les obsessions majeures du romancier, qui s'y représente sous les traits de son double américain. C'est un fantasme pour deux raisons et selon deux sens: d'abord parce qu'il devient un désir partageable par le lecteur, qui trouvera dans ces fictions la réalisation de cette envie de s'échapper et de disparaître — que certains faits divers lui révèlent aussi bien, sous un jour plus terrible. Fantasme aussi parce que l'épreuve de réalité montre l'irréalité qui le meut: ce désir d'être hors d'atteinte est inévitablement voué à l'échec; il est une dramatique absence de solution.

Le désir duplice d'une déprise radicale du sujet sur sa vie peut aller jusqu'au désir d'assister à sa propre disparition, comme si on pouvait *disparaître de son vivant*. Ce désir d'effacement peut être lu, contradictoirement, comme le signe d'une résistance du sujet contre la mécanique sociale. Il manifeste une volonté de se mettre à la marge, là où continuerait de s'affirmer une opacité individuelle. Mais cette marginalité n'a d'ailleurs plus rien de l'aura qui l'entourait pendant les années 1960-1970. Elle ne relève plus d'une solution politique collective. Elle n'est pas un modèle, mais un trajet purement singulier qui fait passer à la limite⁶⁰. Un tel déplacement produit une figure à la fois familière et inquiétante du sujet, aux lisières d'un nouveau fantastique que la littérature contemporaine revisite chez Carrère comme chez Sylvie Germain et Marie NDiaye: le sujet y apparaît moins comme une force d'affirmation que comme une singularité vide. En cela il constitue, en même temps, une silhouette intensément romanesque (celle d'un personnage évanescent, à la limite de l'évanouissement, dans la marge) mais potentiellement porteuse d'une destruction radicale de tout projet

60. C'est le sujet du roman de Jean Echenoz, *Un an*, ouvr. cité.

romanesque puisque c'est aussi bien la dissolution du personnage qui s'y consomme.

Un passage significatif de la biographie de Philip K. Dick illustre cette tension : en 1972, l'écrivain américain fait un voyage à Vancouver. On ne sait quasiment rien des quinze jours qu'il y a passés. Ce blanc (qui rappelle évidemment celui des journées mortes de Jean-Claude Romand, qui l'anticipe même prophétiquement), excite l'imagination du biographe. Voilà comment Carrère le commente :

Je ne veux pas ici extrapoler. Je ne m'en ferais pas faute si j'écrivais un roman : j'aurais été tenté, je l'ai été, d'en situer le déroulement au cours des deux semaines dont prendra soin ce seul paragraphe. Ces deux semaines sont un trou dans la biographie de mon héros, et je ne crois pas qu'on puisse être romancier sans rêver de faire son nid dans un tel trou : suivre Agatha Christie dans sa mystérieuse fugue, Robespierre à Ermenonville, où il se retira, dit-on, à la veille de Thermidor, ou le Christ au désert. Une magie puissamment romanesque s'attache au temps écoulé sans témoins⁶¹.

La phrase finale résume magnifiquement l'attrait que nous éprouvons pour ces zones énigmatiques de l'existence, moments que choisit avec dilection la biographie imaginaire contemporaine pour rêver comme Schneider sur Glenn Gould, ou comme Puech sur le « Sans-Témoin ». Mais cet attrait *puissamment romanesque* peut aussi bien recouvrir quinze jours parfaitement ternes, passés à ne rien faire. Avec la lucidité sceptique qui le caractérise, Carrère note une page plus loin : « il est probable aussi qu'au mois

61. Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, ouvr. cité, p. 234. Je rappelle que c'est ce livre que Carrère envoie en prison à Romand pour prendre contact avec lui.

de mars 1972 il a traîné sans but dans Vancouver, regardé la télévision dans des chambres d'hôtel, avalé des pilules par poignées, passé des centaines de coups de téléphone à des filles qui l'ont envoyé paître et que la Providence n'a pas jugé utile de présenter à ses biographes⁶².»

Hors d'atteinte? raconte précisément l'échec de la solution romanesque. La double vie ne fait plus rêver et Frédérique quitte l'univers du jeu aussi subitement qu'elle y était entrée. L'ironie cruelle du roman est dans le 37^e chapitre (autant de chapitres que de cases sur une table de roulette au casino), dans le retour sans encombre à l'existence antérieure. Aucun nouveau départ n'est envisageable sérieusement. Un passage illustre cette impasse. Devenue joueuse à plein temps, Frédérique vient de voler Noël, son comparse de casino ; ayant passé la frontière italienne, elle s'apprête à disparaître, à larguer les amarres et se projette en héroïne en fuite. Voici comment elle pense ce futur encore ouvert :

Elle se rappela ces histoires, authentiques ou fictives, de gens qui se faisaient passer pour morts et, portés disparus, recommençaient leurs vies à zéro, seuls, très loin. Elle essaya d'imaginer ce que serait cette vie qui l'attendait, les voyages sans but, les rencontres d'une nuit, les moments de terrible détresse et la figure qu'elle ferait dans le rôle de l'héroïne. Mais la rêverie butait, s'enlisait : elle ne parvenait pas à s'échapper de San Remo, à libérer l'exaltation farouche, monstrueuse et grisante qu'aurait dû éveiller un programme à ce point romanesque. Elle regardait la mer, les navires de plaisance, la côte qui s'incurvait, à droite, vers Vintimille, et s'aperçut, inquiète, qu'elle n'arrivait même pas à se faire vraiment peur. Les images les plus noires, de

62. Emmanuel Carrère, *Je suis vivant et vous êtes morts*, ouvr. cité, p. 235.

clochardisation ou de bordels siciliens, n'avaient pas plus de substance que la version de luxe, la flambe cosmopolite, la marginalité de haut vol. Toutes étaient également irréelles, trop chimériques pour ne pas sonner faux⁶³.

C'est un catalogue de clichés que Carrère accumule avec délectation. Le simulacre triomphe partout. Tout « sonne faux », faute d'un désir authentique qui vivifie des scénarios trop connus. Un peu comme dans *Au piano* d'Echenoz, la possibilité (fictionnelle) de vivre une deuxième ou une autre vie n'aboutit qu'à la répétition de l'échec initial. Le programme imaginaire de Frédérique est en effet trop « romanesque » pour être crédible, même à ses yeux. La fiction ne peut surmonter ou suppléer la réalité. Le même vide existentiel dépressif gouverne l'une et l'autre.

Devant une telle impasse, il me semble que se dégagent, dans l'œuvre d'Emmanuel Carrère, deux lignes de fuite possibles. La première reste du côté de la fiction, en jouant sur une surenchère de la terreur : c'est la voie qu'explore *La classe de neige*⁶⁴, qui se revendique explicitement du genre du conte terrifiant. Mais la fiction est l'espace trop précaire de ce qui ne saurait plus nous prémunir de l'horreur qui finit toujours par rattraper celui qui la redoute. Et c'est bien Jean-Claude Romand, au patronyme révélateur, qui donne congé aux rêves ambigus du romanesque, pour rappeler qu'il ne faut pas confondre fiction et réalité. C'est la deuxième solution puisque *L'adversaire* marque, en 2000, une rupture dans l'œuvre de Carrère. Il s'agit bien d'un adieu au roman pour d'autres formes

63. Emmanuel Carrère, *Hors d'atteinte?*, ouvr. cité, p. 276-277.

64. Voir Emmanuel Carrère, *La classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995.

d'écriture qui doivent faire face à la réalité⁶⁵, renoncer à la fascination pour la disparition.

Morale de la fugue

C'est la même expression, « hors d'atteinte », que Caisley, le détective du roman *Dans le café de la jeunesse perdue*, emploie à propos de Louki. Engagé par son mari pour retrouver celle qui ne se fait plus appeler Jacqueline, il décide d'abandonner l'enquête, de la laisser vivre sa fugue conjugale. Il respectera sa fuite et son secret. Il note, de façon intéressante : « Je lui laisserai le temps de se mettre définitivement hors d'atteinte⁶⁶. » Dans ce roman polyphonique, il s'agit justement de cerner une énigme, de protéger une jeune femme évanescence. Car Louki est, comme tant d'autres héros et héroïnes de Modiano, comme l'auteur lui-même, un personnage de la fugue⁶⁷, du désir éperdu de rompre avec son passé et avec soi-même. Elle le dit avec force : « Plus tard, j'ai ressenti la même ivresse chaque fois que je coupais les ponts avec quelqu'un. Je n'étais vraiment moi-même qu'à l'instant où je m'enfuyais. Mes seuls bons souvenirs sont des

65. C'est le projet même d'*Un roman russe* (Paris, P.O.L., 2007). Dans ce livre délibérément autobiographique, l'écrivain s'efforce de conjurer ses vieux fantômes, d'échapper à sa spécialisation : les histoires de secrets, de disparitions, de crimes, de folies. Mais c'est pour cette raison qu'on lui a demandé un reportage sur un vieux soldat hongrois, qui vient d'être identifié et renvoyé dans sa patrie, après plus de trente ans passés en hôpital psychiatrique en Russie. Avant de s'y rendre, Carrère note la fascination récurrente qu'exercent sur lui les histoires de disparitions, les articles de journaux qu'il lit sur les Japonais enlevés et séquestrés en Corée de Nord.

66. Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, Paris, Gallimard, 2007, p. 66.

67. Sur ce motif capital, voir l'étude de Michael Sheringham, « Le dispositif *Voyage de noces — Dora Bruder* », dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 243-266.

souvenirs de fuite ou de fugue⁶⁸. » Pour rendre justice à une telle disposition, il faut donc une narration à plusieurs foyers, où chaque parole est le reflet individuel d'une essence incertaine⁶⁹.

C'est autour d'un trou noir central que se dessine, par touches juxtaposées, le trajet à éclipse de Jacqueline-Louki jusqu'à son suicide. C'est cette gravitation aléatoire, incalculable que Modiano doit observer comme écrivain, l'obligeant à varier les angles, à respecter les vides. Comme un astronome, il ne peut en fixer que certains passages, en consigner, comme sur le registre du Café de Condé, les heures d'apparition irrégulière. Face à l'obsession de la disparition, l'écrivain est en effet pris dans une sorte de double contrainte : il doit se faire témoin et greffier de la mémoire la plus exacte, la plus complète contre les « sentinelles de l'oubli⁷⁰ ». Mais, pour être fidèle, cette mémoire doit être aussi celle d'un oubli qu'il faut abriter, et qui creuse dans le tissu narratif et existentiel des trous sans fond.

Ces trous rappellent ces espaces vacants qui fascinent Roland, le dernier compagnon de Louki. Il est en effet occupé à écrire une sorte d'essai sur ce qu'il appelle les « zones neutres ». Voici comment il les présente : « Il existait à Paris des zones intermédiaires, des *no man's land* où l'on était à la lisière de tout, en transit, ou même en suspens. On y jouissait d'une certaine immunité. J'aurais

68. Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, ouvr. cité, p. 95.

69. Si Modiano donne la parole à Louki, qui prend en charge le chapitre central, Arnaud Cathrin choisit, pour sa part, dans *La disparition de Richard Taylor* (Paris, Verticales, 2007), de faire du personnage du disparu l'objet presque muet des discours que les femmes qui l'ont connu ou croisé tiennent sur lui.

70. Voir aussi, dans *Lectures de Modiano* (ouvr. cité), l'article de Jean-Bernard Vray, « Noirceur de Modiano. Disparition et photographie », p. 347-370, notamment p. 352.

pu les appeler zones franches, mais zones neutres était plus exact⁷¹.» Jouir d'une certaine immunité, c'est le rêve menacé de bien des héros de Modiano, notamment de Victor Chmara dans *Villa triste*⁷². Personnage de la fuite, du pseudonyme, le jeune héros des romans de Modiano vit dans des espaces de villégiature, dans les zones floues de la ville. Et son désir de se cacher doit être respecté. Il en va d'un enjeu véritablement moral de l'écriture.

Dora Bruder, le récit de Patrick Modiano, me paraît exemplaire de cette double mission de l'écriture. Dans un texte qui n'est pas un roman, l'écrivain enquêteur s'approche de la fiction. Guidé par une empathie mystérieuse, il se prend parfois à imaginer Dora loin de tous, mais il sait respecter son secret. L'écrivain doit donc tout garder, conserver la moindre trace du passage de la jeune fille, sentir sa présence partout où elle est perceptible. C'est dans cette recherche qu'il atteint une étrange fusion avec le passé, confondant ses propres fugues avec celles de Dora, mélangeant les lieux parisiens d'époques dissemblables. La fugue représente bien ce désir de fuir loin de toute autorité, ce moment de parenthèse heureux et angoissant. Cette évasion loin de tout contrôle attire la rêverie de l'écrivain, et provoque sa sympathie. Il voudrait ranimer la silhouette vague de Dora, mais sans répéter le geste policier du fichage. C'est ce que dit magnifiquement la fin du livre :

J'ignorerai toujours à quoi elle passait ses journées, où elle se cachait, en compagnie de qui elle se trouvait pendant les mois d'hiver de sa première fugue et au cours des quelques semaines de printemps où elle s'est

71. Patrick Modiano, *Dans le café de la jeunesse perdue*, ouvr. cité, p. 109.

72. Patrick Modiano, *Villa triste*, Paris, Gallimard, 1975.

échappée de nouveau. C'est là son secret. Un pauvre et précieux secret que les bourreaux, les ordonnances, les autorités dites d'occupation, le Dépôt, les casernes, les camps, l'Histoire, le temps — tout ce qui vous souille et vous détruit — n'auront pas pu lui voler⁷³.

La tâche de l'écrivain est de préserver ce blanc, de laisser à autrui cette capacité volontaire à s'absenter. Cette prise de conscience paradoxale me semble caractéristique de notre époque. Une sorte de double lien s'instaure entre devoir de mémoire et respect de l'oubli, entre archive et silence, entre projection imaginaire et refus de l'identification fallacieuse. La disparition — c'est son ambivalence profonde — peut aussi être la manifestation positive d'une insubordination, d'une révolte. Disparaître, c'est aussi échapper au contrôle social dont les dispositifs quadrillent nos vies. Mais la fugue reste un appel à l'aide, une réponse panique à un sentiment d'abandon, celui de Modiano lui-même vis-à-vis de ses parents, celui de Louki vis-à-vis de sa mère.

Comme le narrateur de *Dora Bruder*, les personnages de *Dans le café de la jeunesse perdue* doivent ainsi obéir à une double contrainte : retrouver les traces de la disparue, de la jeune fugueuse, les moments d'une existence trop vite évanouie. Mais, contrairement aux policiers, aux forces de contrôle qui établissent des états civils définis, ils doivent protéger la zone d'indétermination où se trouve toute jeunesse, son flottement et ses envies de fuite. Ils doivent comprendre sans demander de comptes. Il leur faut donc renoncer à remplir tous les trous, à combler tous les manques d'un récit qui restera lacunaire. Et le lecteur doit faire la même expérience de dessaisissement, en acceptant la frustration de ne pas tout savoir.

73. Patrick Modiano, *Dora Bruder*, ouvr. cité, p. 144-145.

Il faut laisser tomber l'enquête, entendue comme récit explicatif ou administratif, comme force coercitive d'assignation sociale, sans pour autant redoubler le geste d'abandon inaugural, qui fait de Jacqueline-Louki une nouvelle figure de l'enfant délaissé dans l'œuvre de Modiano. Cette proximité distante qu'il faut garder — selon une formule paradoxale que nous dicte l'œuvre de Modiano — se révèle donc comme une expérience bouleversante de hantise. Pierre Caisley et Roland partagent la même conviction de sentir la présence de Louki dans les lieux où elle a vécu, où elle est passée. Comme le narrateur de *Dora Bruder*, qui a la certitude de retrouver dans des rues de Paris le fantôme de la jeune fugueuse, il leur semble en retrouver les traces dans les rues de Paris, et entendre même l'appel d'une voix évanouie.

C'est dans cet espace ambivalent et fragile que l'enquête doit se convertir en littérature. Là où le dossier d'un détective est adressé à un client, porte sur des faits, sur des identités stables, les narrateurs de Modiano parlent dans une sorte de vide. Ils ne s'adressent à personne en particulier. Ou peut-être à l'ombre insistante d'un fantôme qui est devenu, le temps de la lecture, le nôtre. Leurs voix traversent le temps; elles ne font nulle déposition, nul témoignage au sens strictement juridique. Vouées à ce que Jacques Derrida appelle magnifiquement la « destinerrance » de l'écriture, elles flottent elles aussi; elles insistent, redisent un nom qui devient un talisman. Elles ne peuvent empêcher la tragique disparition de Dora, la mort de Louki, la mélancolie de la jeunesse perdue. Mais leur conviction discrète, leur présence insistante sont les modes les plus justes pour que réapparaisse une silhouette vivante dont il faut, avant tout, respecter le désir de dégagement et de fuite.

Un autre soi

« Rapport sur une disparition » : tel pourrait être le sous-titre de nombreuses fictions contemporaines. Je l'emprunte à l'une des nouvelles que Bernard Pingaud attribue à Franz Klaus dans *Adieu Kafka*⁷⁴. Dans ce roman, un certain Max B. entreprend de publier les textes de son ami, en les accompagnant d'une présentation biographique et de notes. La référence explicite aux relations de Max Brod et Franz Kafka est avouée dès le titre. Elle permet à Pingaud de revenir sur la figure du « griffonneur », cet écrivain qui préfère l'écriture à la publication, l'inachèvement à l'œuvre, la fuite à l'installation. Car F. K. est hanté par l'idée de disparaître de son vivant, happé par des moments d'absence où il ne se sent plus là⁷⁵. Voici comment il présente, dans un fragment de ses cahiers, ce souhait paradoxal :

Non pas mourir, mais disparaître. Ne plus être là, nulle part. Il faudrait donc imaginer un lieu indistinct, impossible à situer, où l'on ne connaîtrait personne et où personne ne vous connaîtrait. Cette chambre par exemple. On serait ainsi réduit à l'existence nue. [...] Mais l'entreprise est chimérique, car elle suppose encore la présence d'un témoin pour authentifier la disparition. Ce témoin ne pourrait être que moi. Donc, je n'aurais pas disparu⁷⁶.

Disparaître sans mourir, être le témoin de ce qui arrive en son absence : ce vœu étrange est peut-être celui de tout

74. Bernard Pingaud, *Adieu Kafka*, Paris, Gallimard, 1989. Ce récit se trouve p. 139-144.

75. Ce motif se retrouve au centre du dispositif de *Tu n'es plus là* de Bernard Pingaud (Paris, Seuil, 1998), qui juxtapose une suite de nouvelles (dont une qui s'intitule « Disparition d'un voyageur ») et un récit autobiographique.

76. Bernard Pingaud, *Adieu Kafka*, ouvr. cité, p. 226.

écrivain, présent et en retrait par rapport au monde qu'il est déjà en train de métamorphoser en mots. Mais le paradoxe de cette entreprise nécessite le détour par la fiction, seul « lieu » où la contradiction trouve à se figurer, et non à se résoudre. La littérature moderne est hantée par ce désir ambivalent, dont Blanchot a proposé la formulation la plus radicale, en l'envisageant comme impossibilité du mourir même, comme vaine et impérieuse poursuite du désœuvrement.

Disparaître sans tout à fait disparaître, c'était déjà le projet de Wakefield, le personnage de Hawthorne, qui quitte son foyer pour s'installer dans un appartement voisin d'où il peut assister à la vie sans lui⁷⁷. Ce fantasme étrange, presque monstrueux, habite l'individu moderne des grandes villes, des temps démocratiques de l'indifférenciation. Il marque une limite du désir d'échapper à des formes d'aliénation (conjugale dans le cas de Wakefield) par une décision d'occultation de soi, qui ressemble pourtant à une manière de suicide différé. Ce projet est contradictoire puisqu'il s'agit de vouloir l'effacement, de revendiquer comme marque de la singularité individuelle ce qui la nie.

Cette figure ambiguë, qui loge au cœur du désir d'écrire plutôt que de faire œuvre, n'est pas qu'une allégorie de la littérature. Il me semble que son champ s'est même récemment déplacé pour manifester un malaise de l'individu contemporain, soumis à l'injonction d'être lui-même, de se montrer toujours plus performant. C'est la thèse du tout récent livre de David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*⁷⁸. Son propos s'inscrit

77. Nathaniel Hawthorne, *Wakefield* [1835], trad. de l'anglais par Hélène Frappat, Paris, Allia, 2012.

78. David Le Breton, *Disparaître de soi. Une tentation contemporaine*, Paris, Métailié, coll. « Traversées », publié en février 2015. La

dans le sillage de ce qu'Alain Ehrenberg a justement nommé « la fatigue d'être soi » dont les symptômes sont la dépression, l'insomnie, les paralysies nombreuses devant l'obligation de devenir soi-même⁷⁹. Confronté à la surenchère de l'accomplissement de soi, aussi bien au travail que dans la vie privée (ou dans l'effacement de leur différence), harcelé par la pression constante de se montrer toujours au meilleur de lui-même, l'individu des sociétés de la responsabilité et de l'initiative éprouve un besoin de prendre congé de lui-même, de se délester de toute prescription à se réaliser pleinement. Ce sont les tactiques pour se dérober à cette demande sociale envahissante que David Le Breton examine dans son livre. Elles peuvent prendre des formes catastrophiques, avec l'expérience si fréquente aujourd'hui du *burn out*, de la dépression comme effondrement intérieur de tout vouloir. Elles peuvent mener à des pratiques dangereuses qui en font des ersatz actifs du suicide quand elles mènent à l'alcoolisme, à la dépendance des drogues, à l'anorexie comme souhait de diminution de soi. Le sociologue envisage aussi le cas de la fugue ou l'organisation méthodique de sa propre disparition.

Toutes ces tactiques ne s'équivalent pas; elles manifestent un désir de ralentir le cours du temps, de se mettre entre parenthèses, de cesser de répondre aux demandes incessantes du monde social. Pour Le Breton, elles visent à fabriquer de la « blancheur », des vides ou des trous dans un monde trop plein, saturé d'injonctions à ce que chacun se rende visible, désirable, singulier. Elles disent un souhait fondamental de retrait, de désindividuation ou de

coïncidence de date avec la rédaction de mon propre essai montre bien l'accentuation actuelle du motif de la disparition dont je fais le nœud de ma réflexion.

79. Voir Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Odile Jacob, 1998.

désobjectivation, sur lequel je voudrais m'arrêter en guise de conclusion.

Si je partage le projet de Le Breton de réhabiliter ces formes de résistances plus ou moins passives en y voyant des réponses collectives à la pression des sociétés de contrôle et de responsabilisation où nous vivons, je tiens à redire l'ambivalence profonde de ces stratégies qui sont nécessairement partagées par un conflit entre désir de vie et souhait de mort, entre Éros et Thanatos, par une forme de *double bind* entre l'exigence d'apparaître et le besoin de s'effacer. La façon dont se dit la résistance individuelle est inévitablement paradoxale. Sommé d'être, le sujet contemporain répond en esquivant, selon une gamme de ruses qui vont du choix délibéré à la passivité la plus subie. Il manifeste donc son caractère irréductiblement subjectif par ce qui semble en réduire la surface, sinon tout contenu singulier. Dans ses moments les plus heureux, ce mouvement touche à ce que Pierre Zaoui appelle avec tact la « discrétion », et que je qualifierai pour ma part de mouvement consenti à la désobjectivation de soi. C'est une manière toujours personnelle de faire l'épreuve de l'impersonnel⁸⁰.

La littérature est peut-être justement l'un des lieux de cette expérience de déprise de soi, où l'engagement le plus subjectif vise une dépossession. À l'injonction sociale massive que chacun soit le plus possible lui-même, il faudrait objecter cette mise en garde de Pascal Quignard dans *La barque silencieuse* :

Pindare a écrit dans le deuxième Pythique : *Genoi autos essi mathôn*. Deviens ce que tu es. Non, ne deviens pas ce que tu es. Ce qui individualise c'est le nom propre,

80. Je retrouve là un motif essentiel que j'ai abordé dans la conclusion de mon essai *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010.

c'est-à-dire le langage où il prend place, c'est-à-dire le contrôle social par la voix intériorisée, c'est-à-dire la servitude sans fin. Ne deviens pas l'esclave des tiens dans le patronyme qu'ils te donnèrent dans la langue collective qu'ils t'enseignèrent. Sans quoi le nom qu'on te donna prendra la place de ta chair.

Ne deviens pas autos. Ne deviens pas le même que toi. Ne deviens pas un idem. Car idem n'est pas ipse. Ne deviens pas toi-même, mais deviens le soi, le self, le sui, l'objet sacré intime, la part incommunicable, le jadis⁸¹.

Un peu plus loin, Quignard note encore : « Ne t'identifie à rien. Ne deviens pas identique à toi-même. Ne va pas vers toi⁸². » Ce que prône l'écrivain, c'est une discordance qui doit excéder un sujet assujetti à l'ordre social et collectif. Cet autre « sujet », à entendre sous la forme du *ipse* ou du *sui*, en d'autres langues que française, relève d'un *régime a-subjectif* de la subjectivité. Car il faut bien une formule aussi paradoxale pour caractériser ce qui doit être éprouvé solitairement dans le rêve nocturne, la lecture ou l'écriture, et qui ruine toute assise pour ce qui constituerait un centre de conscience souverain et communicable. La littérature est pour Quignard, dans l'écriture comme dans la lecture, cette expérience de désobjectivation ; elle propose son exercice répété.

Apprendre à être sous le mode de l'évanescence de soi : telle pourrait être la mission paradoxale que j'entrevois dans ces fables de la disparition. Aller d'une identification provisoire à une autre, sans fixer aucune identité assurée, dans le jeu mobile des projections imaginaires. Il ne s'agit donc pas de céder au vertige de la disparition

81. Pascal Quignard, *La barque silencieuse. Dernier royaume VI*, Paris, Seuil, 2009, p. 54-55.

82. Pascal Quignard, *La barque silencieuse*, ouvr. cité, p. 55.

définitive⁸³, mais de résister au désir de mort qui le nourrit. J'ai rappelé combien la tâche de l'écrivain restait de rendre visage et voix à ceux que l'Histoire efface avec indifférence et violence. Le roman autorise cet exercice de désubjectivation, parce qu'il met encore en scène un sujet selon une forme inédite de conflit avec le monde où il ne lui faut plus lutter contre lui mais y échapper. Il donne un contenu dramatique à une fascination qui caractérise notre temps; il sait en dire les contradictions, les ambivalences, et surtout la force d'attraction romanesque qui réside dans cette réalisation extrême du désir de vivre une autre vie que la sienne.

83. Ni d'acquiescer aux formes terribles de disparition de soi qui se marquent dans la maladie d'Alzheimer. Voir sur ce sujet le beau livre d'Olivia Rosenthal, au titre programmatique: *On n'est pas là pour disparaître*, Paris, Verticales, 2007.

Bibliographie des travaux de Dominique Rabaté

Monographies

1. *Louis-René des Forêts: la voix et le volume*, Paris, José Corti, 1991, 194 p. ; 2^e éd., 2002, 264 p.
2. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991, 204 p. ; 2^e éd., 2003.
3. *Le roman français depuis 1900* [tirage épuisé], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je? », 1998, 128 p. ; trad. en géorgien, Tbilissi, GCI Publishing House, 2003 ; trad. en japonais, Tokyo, Hakusui-Sha, 2008.
4. *Louis-René des Forêts*, Paris, ADPF, 1998, portfolio de trente fiches.
5. *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1999, 323 p.
6. *Le chaudron fêlé. Écarts de la littérature*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2006, 289 p.
7. *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, coll. « Écrivains au présent », n° 1, 2008, 192 p.
8. *Marie NDiaye* [livre-CD], Paris, INA/CulturesFrance/Textuel, 2008, 116 p.
9. *Le roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2010, 112 p.
10. *Gestes lyriques*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2013, 255 p.

Direction d'ouvrages collectifs

11. *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 165 p.

12. *Le sujet lyrique en question*, avec Joëlle de Sermet et Yves Vadé, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 8, 1996, 301 p.
13. *L'instant romanesque*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 11, 1998, 182 p.
14. *Dire le secret*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 14, 2001, 350 p.
15. *Écritures du ressassement*, avec Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron et Isabelle Poulin, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 15, 2001, 327 p.
16. *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 19, 2003, 400 p.
17. *Poésie et autobiographie (Rencontres de Marseille, 17 et 18 novembre 2000)*, avec Éric Audinet, Marseille/Tours, cipM/Farrago, 2004, 141 p.
18. *Deuil et littérature*, avec Pierre Glaudes, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 21, 2005, 244 p.
19. *L'art et la question de la valeur*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 25, 2007, 264 p.
20. *Littérature et sociologie*, avec Philippe Baudorre et Dominique Viart, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Sémaphores », 2007, 232 p.
21. *Puissances du mal*, avec Pierre Glaudes, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 29, 2008, 472 p.
22. *Écritures blanches*, avec Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, 366 p.
23. *En quel nom parler?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 31, 2010, 367 p.

24. *Nihilismes?*, avec Éric Benoit, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 33, 2012, 393 p.
25. *Les lieux de Pascal Quignard*, avec Agnès Cousin et Chantal Lapeyre, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2014, 272 p.

Direction de numéros de revue

26. *Le temps qu'il fait* [épuisé], n°s 6-7 (*Louis-René des Forêts*), avec Jean-Benoît Puech, 1991, 308 p.
27. *Critique*, n°s 668-669 (*Louis-René des Forêts*), janvier-février 2003, 128 p.
28. *Lendemain*, n° 136 (*Pascal Quignard, la danse et les langues*), avec Chantal Lapeyre-Desmaison, 2009, p. 7-48.
29. *Europe*, n°s 976-977 (*Pascal Quignard*), avec Alexandre Gefen, 2010, 196 p.
30. *Fixxion (Revue critique de fixxion française contemporaine)* [En ligne], n° 1 (*Micro/macro*), avec Pierre Schoentjes, 2010, URL: www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/2.
31. *ELFE (Revue annuelle de la Société d'étude de la littérature française du xx^e siècle)*, n° 1 (*L'aventure*), avec Didier Alexandre et Nathalie Froloff, 2011, 253 p.
32. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 23 (*Filiations et connexions/Filiations and Connecting Lines*), avec Sjef Houpermans et Yann Mével, 2011, 428 p.
33. *Cahier de l'Herne*, n° 107 (*Maurice Blanchot*), avec Éric Hoppenot, 2014, 400 p.

Articles publiés dans des ouvrages collectifs et préfaces

34. « Le Surréalisme et les mythologies de l'écriture », dans Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé

- (dir.), *Pensée mythique et surréalisme*, Paris, Lachenal et Ritter, coll. « Pleine Marge », n° 7, 1996, p. 105-116.
35. « Lire les effets de voix (réflexions sur la place du narrateur) », dans Pierre Arnaud (dir.), *Regards sur la critique littéraire moderne*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Sillages critiques », 1996, p. 29-40.
36. « Figures de l'après-coup : le temps de l'événement dans le roman moderne », dans Lambros Couloubaritsis et Jean-Jacques Wunenburger (dir.), *Les figures du temps*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 221-232.
37. « L'expérience littéraire : Proust, Bataille, Blanchot », dans Catherine Coquio et Régis Salado (dir.), *Fiction et connaissance*, Paris, L'Harmattan, coll. « Littératures », 1998, p. 309-320.
38. « Ni début, ni fin ? Claude Simon et la physique romanesque contemporaine », dans Christine Andréucci, Jean-Yves Pouilloux et Régis Salado (dir.), *L'œuvre inachevée*, Pau, Presses universitaires de Pau, 1999, p. 173-179.
39. « Construction narrative et dramatique dans *Le sang noir* », dans Francine Dugast et Marc Gontard (dir.), *Louis Guilloux écrivain*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 197-210.
40. « Danielle Collobert », « Louis-René des Forêts », « Emmanuel Hocquard », « *L'ire des vents* », « Littéralité », « Lyrisme », dans Michel Jarrety (dir.), *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Grands dictionnaires », 2001.
41. « Esquisse d'un genre : le film à procès (*Witness for the Prosecution* de Billy Wilder) », dans Jean-Pierre Moussaron et Jean-Baptiste Thoret (dir.), *Why not?*

- (sur le cinéma américain), Pertuis, Rouge profond, 2002, p. 232-243.
42. « F. F. ou l'aventure automatique », *Jim Click ou la merveilleuse invention*, postface de Fernand Fleuret, Tours, Farrago/Léo Scheer, coll. « La Bibliothèque retrouvée », 2002, p. 211-225.
 43. « L'exaltation du quotidien : NDiaye et Carrère », dans Jean-Pierre Saïdah (dir.), *Enchantements : mélanges offerts à Yves Vadé*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 16, 2002, p. 229-237.
 44. « Continuer — Beckett », dans Charles Ramond (dir.), *Alain Badiou : penser le multiple*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 407-420.
 45. « Deux idées de la critique : Bonnefoy, Blanchot », dans Michèle Finck, Daniel Lançon, Maryse Staïber (dir.), *Yves Bonnefoy et l'Europe au xx^e siècle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2003, p. 451-458.
 46. « Légèreté de Maurice Blanchot », dans Christophe Bident et Pierre Vilar (dir.), *Maurice Blanchot, récits critiques*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2003, p. 475-488.
 47. « En compagnie des fantômes : Beckett, Bernhard, des Forêts », dans Alain Montandon (dir.), *De soi à soi : l'écriture comme autohospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 41-52.
 48. « À l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion de récit », dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétéxte, 2004, p. 37-51.
 49. « En italiques : remarques sur le tremblement narratif », dans Laurence Kohn-Pireaux et Dominique Denès (dir.), *Les marges théoriques internes*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2004, p. 179-188.

50. « Le roman : table ronde. Intervention de D. Rabaté », dans Didier Alexandre, Michel Collot, Jeanyves Guérin et Michel Murat (dir.), *La traversée des thèses*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 75-79.
51. « Le récit au xx^e siècle », dans Patrick Berthier et Michel Jarrety (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, t. 3, p. 113-138.
52. « Préface » et « Interruptions — du sujet lyrique », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec/Bordeaux, Nota bene/Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 7-9 et p. 39-51.
53. « Bataille et le discontinu du récit », dans Laurent Ferri et Christophe Gauthier (dir.), *L'histoire-Bataille: l'écriture de l'histoire dans l'œuvre de Georges Bataille*, Paris, École nationale des Chartes, coll. « Études et rencontres de l'École des Chartes », 2006, p. 123-132.
54. « Sur le fil du récit », dans Christine Jérusalem et Jean-Bernard Vray (dir.), *Jean Echenoz: « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire au présent », 2006, p. 191-203.
55. « Profil perdu — perte et consentement dans *Le roi Cophetua* », dans Patrick Marot (dir.), *Les dernières fictions. Un balcon en forêt, La presqu'île*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « La Revue des Lettres modernes », série « Julien Gracq », n° 5, 2007, p. 241-254.
56. « Identification du lecteur », dans Isabelle Poulin et Jérôme Roger (dir.), *Le lecteur engagé*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 26, 2007, p. 229-237.
57. « Résistances et disparitions », dans *Le roman français contemporain* (avec Thierry Guichard, Christine

- Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras), Paris, CulturesFrance, 2007, p. 10-46.
58. «Henri Thomas et le récit», dans Patrice Bougon et Marc Dambre (dir.), *Henri Thomas, l'écriture du secret*, Seyssel, Champ Vallon, coll. «Détours», 2007, p. 17-33.
 59. «Récit ou roman? Réflexions actuelles sur un débat français», dans Jean-Luc Bayard et Anne-Marie Mercier-Faivre (dir.), *Vous avez dit contemporain? Enseigner les écritures d'aujourd'hui*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. «Lire au présent», 2007, p. 17-24.
 60. «Événement et traumatisme: modalités de l'après-coup dans le roman du xx^e siècle», dans Pierre Glaudes et Helmut Meter (dir.), *Le sens de l'événement dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles*, Bern, Peter Lang, coll. «Littératures de langue française» vol. 6, 2008, p. 169-178.
 61. «Passages à la limite: roman et romanesque chez Emmanuel Carrère», dans Matteo Majorano (dir.), *Chercher la limite. Écritures en tension*, Bari, B.A. Graphis, coll. «Marges critiques/Margini critici», 2008, p. 65-78.
 62. «Blanchot aujourd'hui: emprise et rejets (Puech, Haenel, Quignard, Millet)», dans Monique Antelme et coll., *Blanchot dans son siècle, actes du colloque de Cerisy de 2007*, Lyon, Parangon, coll. «Sens Public», 2009, p. 239-250.
 63. «L'individu et l'importance collective. Réflexions à partir des *Choses* de Perec», dans François Provenzano et Sarah Sindaco (dir.), *La fabrique du français moyen*, Bruxelles, Le Cri-CIEL, 2009, p. 159-169.
 64. «Revisitant *Villa triste*», dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Cécile Defaut, 2009, p. 221-241.

-
65. « *L'étranger* », « Modernité », « Roman », dans Jeanyves Guérin (dir.), *Dictionnaire Camus*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2009.
66. « Logiques du pire: *Un des malheurs* et *La scie patriotique* », dans Bernard Alazet et Marie-Hélène Boblet-Viart (dir.), *Écritures de la guerre aux xx^e et xxi^e siècles*, Dijon, Presses universitaires de Dijon, 2010, p. 101-108.
67. « Révélation, voilements et dévoilements: *Les règles de l'art* et "l'effet de croyance" », dans Jean-Pierre Martin (dir.), *Pierre Bourdieu et la littérature*, Nantes, Cécile Defaut, 2010, p. 29-44.
68. « Incrédule? », dans Chantal Lapeyre-Desmaison (dir.), *Lecteurs de fiction*, Toulouse, Éditions universitaires du Sud, coll. « Champs du signe », 2010, p. 73-80.
69. « Après Proust. Stratégies de la mémoire aujourd'hui », dans Lourdes Carriedo et Luisa Guerrero (dir.), *Marcel Proust: écriture, réécritures*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 285-298. Sous une version modifiée: « La madeleine décomposée », dans Jean-Yves Laurichesse (dir.), *L'ombre du souvenir*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 233-246.
70. « Figures de la disparition dans le roman contemporain », dans Marc Dambre et Wolfgang Asholt (dir.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 67-75.
71. « Tolstoï et la conversion invisible. Remarques sur *Anna Karénine* », dans Catherine Depretto (dir.), *Un autre Tolstoï*, Paris, Institut d'études slaves, 2012, p. 21-32.
72. « L'encre vibre », dans Frédérique Villemur (dir.), *Albert Palma. Geste et Khôra*, Paris, EBL, 2012, p. 24.

73. «Peut-on hériter d'une aporie? Perspectives sur la littérature française actuelle», dans Éric Benoit (dir.), *Apories, paradoxes et autocontradictions: la littérature et l'impossible*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. «Modernités», n° 35, 2013, p. 269-281.
74. «La question liminaire», dans Gilles Magniont, *Les empires de la question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. «Poétique et stylistique», 2013, p. 159-175.
75. «Impuissances et rémanences de la disparition: le spectre», dans Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray (dir.), *L'imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, p. 247-258.
76. «Ce qui n'est pas synchrone. Pascal Quignard et l'inactuel», dans Gilles Bonnet (dir.), *L'inactualité. La littérature est-elle de son temps?*, Paris, Hermann, coll. «Savoir Lettres», 2013, p. 25-31.
77. «L'écrivain mis à mort par ses personnages mêmes», dans Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature II. Historicité de la littérature contemporaine*, Paris, Armand Colin, coll. «Recherches», 2013, p. 221-232.
78. «Marie NDiaye et l'art des dérapages contrôlés», dans Daniel Bengsch et Cornelia Ruhe (dir.), *Une femme puissante. L'œuvre de Marie NDiaye*, Amsterdam, Rodopi, coll. «Francopolyphonies», 2013, p. 71-82.
79. «Comprendre le pire. Réflexions sur les limites de l'empathie», dans Alexandre Gefen et Bernard Vouilloux (dir.), *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013, p. 267-278.
80. «JB-BJ: jeux de miroir», dans Karine Gros (dir.), *Costumes, reflets et illusions. Les habits d'emprunt dans*

- la création contemporaine*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2014, p. 89-97.
81. « Courte proposition », dans Christophe Bident, Arnaud Maisetti et Sylvie Patron (dir.), *Dans la solitude de Bernard-Marie Koltès*, Paris, Hermann, coll. « Cahier textuel », 2014, p. 43-50.
82. « Boucles lyriques », dans Aurélie Foglia-Loiseleur et Laurent Zimmermann (dir.), *Capitale de la douleur de Paul Éluard*, Paris, Hermann, coll. « Cahier textuel », 2014, p. 33-38.
83. « La forme à l'épreuve. Remarques sur *Ce que j'appelle oubli* », dans Catherine Brun et Alain Schaffner (dir.), *Des écritures engagées aux écritures impliquées*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2015, p. 171-176.
84. « Présentation », dans Louis-René des Forêts, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2015, p. 11-25.
85. « En attendant la foudre. Impuissance et révolution (Georges Bataille: *Le Bleu du ciel*, 1935/1957) », dans Jacques Dubois (dir.), *Sexe et pouvoir dans la prose française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Situations », 2015, p. 69-81.
86. « Plainte », dans Emmanuel Bouju (dir.), *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments de lexique littéraire*, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 267-280.
87. « Extension ou liquidation de la lutte? Remarques sur le roman selon Michel Houellebecq », dans Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Les « nouveaux réactionnaires »*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Culture et société », 2015. À paraître.
88. « La Gloire de l'infamille », dans Sylviane Coyault (dir.), *La famille dans le roman français depuis trois décennies*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « La

Revue des Lettres Modernes», série «Écritures contemporaines», 2015. À paraître.

Articles publiés dans des revues

89. «D'une autobiographie abstraite : lecture du Bavard», *French Literature Series*, vol. XII, 1985, p. 184-88.
90. «Le secret et la crise», *Recueil*, n° 15, 1990, p. 22-27.
91. «Du récit et de la brièveté», *Cahiers FORELL*, n° 1 (*De la brièveté en littérature*), 1993, p. 127-136.
92. «Le procès de la vérité», *Nouveau Recueil*, n° 42, 1997, p. 95-101.
93. «Jouons ça comme ça : discours et méta-discours dans *En attendant Godot* et *Fin de partie*», *Op. Cit.*, n° 11, 1998, p. 247-253.
94. «Blanchot et la question du nihilisme», *Furor*, n° 29 (*Maurice Blanchot*), 1999, p. 33-52.
95. «Entretien», *Revue Prétexte*, n°s 21/22 (*États de la prose contemporaine*), 1999, p. 91-97.
96. «Le récit balzacien et son secret», *Eidôlon*, n° 52 («Balzacien». *Styles des imaginaires*), dirigé par Éric Bordas, 1999, p. 135-145.
97. «Simplicité et simplification dans *La peste*», *Cahiers de Malagar*, n° XIII (*Il y a cinquante ans, La peste de Camus*), 2000, p. 57-76.
98. «Au risque du contemporain : la valeur en question», *Thélème*, n° 15, 2000, p. 227-235.
99. «L'éternelle tentation de l'hébéture : le nom de Rosie Carpe», *L'Atelier du roman*, n° 35 (*Rosie Carpe*), 2003, p. 48-55.
100. «Romanesque et formalisme : Camille Laurens, de A à Z», *Lendemain*, n°s 107-108, 2003, p. 128-138.
101. «Paradoxes du romanesque», *Cahier de l'Herne*, n° 86 (*Marguerite Duras*), dirigé par Bernard Alazet et Christiane Blot-Labarrère, 2005, p. 144-147.

102. « Échos de l'après-coup », *Méthode!*, n° 9, 2005, p. 239-243.
103. « Au risque du contemporain », *Revue des sciences humaines*, n° 283 (*La valeur*), dirigé par Dominique Vaugeois, 2006, p. 209-220.
104. « Portrait de l'artiste en opérateur? (Georges Perec, Roman Opalka) », *Les Cahiers d'Artes*, n° 1 (*Les années 70*), 2006, p. 17-30.
105. « Maurice Blanchot et l'expérience littéraire », *Les Lettres romanes*, hors-série (*Maurice Blanchot, la singularité d'une écriture*), dirigé par Arthur Cools, Nausicaa Dewez, Christophe Halsberghe et Michel Lisse, 2006, p. 7-16.
106. « L'inspiration sous contrainte », *Actes de savoirs* (revue interdisciplinaire de l'IUF), n° 3 (*La contrainte*), 2007, p. 163-175.
107. « L'hypothèse du récit », *La Licorne*, n° 82 (*Les genres de travers: littérature et transgénéricité*), 2008, p. 243-254.
108. « Remarques sur la lecture: identification ou désidentification », *Revue de l'École de psychanalyse des forums du champ lacanien*, 2008 (*Identité-Identités*), p. 79-92.
109. « Irrévérances? (Sur quelques figures inversées de l'écrivain) », *La Licorne*, n° 86 (*Fictions d'histoire littéraire*), dirigé par Jean-Louis Jeannelle, 2009, p. 63-71.
110. « Départs et retours (autour de *Petite chambre*) », *Nu(e)*, n° 40 (*Yves Charnet*), 2009, p. 169-173.
111. « Le temps indéfiniment perdu », *Le Magazine littéraire*, n° 490 (*Patrick Modiano*), 2009, p. 80-81.
112. « Morales du solitaire », *Revue de philologie*, n° 2 (*Les Moralistes modernes*), 2010, p. 65-73.
113. « Partage des voix: le personnel et l'impersonnel », *Voix et modernités*, Faculté des Sciences humaines de Niigata, Japon, 2010, p. 1-10.

114. « Dans le creux de la main : miniature et relique chez Gérard Macé », *Revue des sciences humaines*, n° 297 (Gérard Macé), dirigé par Marc Blanchet et Jean-Yves Masson, janvier-mars 2010, p. 49-56.
115. « Perec et le paradigme de la disparition », *Cahiers Georges Perec*, n° 11 (*Filiations perecquiennes*), dirigé par Maryline Heck, 2011, p. 33-41.
116. « Comme tout le monde, je suppose. L'individu collectif dans *Espèces d'espaces* », « Entretien avec Michaël Sheringham : La vie quotidienne », *Europe*, numéro spécial (*Georges Perec*), dirigé par Maxime Decout, 2012, p. 43-51 et 52-61.
117. « Identification d'un homme (sur *Rue des boutiques obscures*) », *Cahier de l'Herne*, n° 98 (*Patrick Modiano*), dirigé par Raphaëlle Guidée et Maryline Heck, 2012, p. 129-132.
118. « Sujet et voix : questions à la littérature moderne », *Essais*, n° 2, 2012, p. 92-102.
119. « L'ironie, pour ne jamais avoir le dernier mot », *Le Magazine littéraire*, n° 520 (*Jorge Luis Borges*), 2012, p. 66-67.
120. « Cruauté de Marie NDiaye », *L'Esprit créateur*, vol. 53 (*Marie NDiaye's Worlds/Mondes de Marie NDiaye*), dirigé par Lydie Moudileno et Warren Motte, 2013, p. 90-96.
121. « La littérature française respire-t-elle si mal ? Revisitant le Flurkistan avec C. de Toledo », *FrancoSphere*, n° 2.2, 2013, p. 163-176.
122. « Le temps de la relecture », *Les Temps modernes*, n° 672 (*Critiques de la critique*), 2013, p. 184-190.
123. « Sujet et individu statistique », *Études freudiennes*, hors-série (*Le risque*), 2013, p. 207-212.
124. « Affirmation ou effacement ? Remarques sur le statut du personnage romanesque », *Lendemain*, n°s 150-151, 2013, p. 36-43.

125. «Le temps réverbéré», *Le Magazine littéraire*, n° 535 (Marcel Proust), 2013, p. 76-78.
126. «Une indécidable ironie. Puissance et impuissance de l'individu», *Siècle 21*, n° 24, dossier «Marie NDiaye, une femme puissante», 2014, p. 149-159.
127. «Les temps rapprochés de Jean-Loup Trassard», *Le temps qu'il fait*, n° 19 (Jean-Loup Trassard), dirigé par Dominique Vaugeois, 2014, p. 181-193.
128. «Un héros de notre temps? Limonov et les pouvoirs de la littérature», *Roman 20/50*, n° 57 (Emmanuel Carrère: Un roman russe, D'autres vies que la mienne et Limonov), dirigé par Laurent Demanze, 2014, p. 93-101.
129. «L'individu contemporain et la trame narrative d'une vie», *Studi Francesi*, n° 175, 2015, p. 49-57.
130. «Respirer un peu», *Europe*, numéro spécial (Antoine Emaz), dirigé par Antonio Rodriguez, mars 2015, p. 25-33.
131. «Double et doublure. Relire Boileau et Narcejac», *Fixxion (Revue critique de fixxion française contemporaine)* [En ligne], n° 10 (*Le roman noir*), dirigé par Jean Kaempfer et André Vanoncini, juin 2015, URL: www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx10.20/936.
132. «Abandon d'enquête», *Europe*, numéro spécial (*Modiano*), 2015. À paraître.

Publications en langues étrangères

Publication en italien

133. «Il romanzo francese degli anni Ottanta», avec Étienne Rabaté, *Nuova Corrente*, n° 106, 1990, p. 359-392.

Publication en anglais

134. «The Critical Turn: Blanchot reads des Forêts», *Yale French Studies*, n° 93 (*The Place of Maurice Blanchot*), dirigé par Thomas Pepper, 1998, p. 69-80.
135. «Programming and Play: Life Drive and Death Drive in the Works of Georges Perec, Roman Opalka and Jean-Benoît Puech», dans Johnnie Gratton et Michael Sheringham (dir.), *The Art of the Project: Projects and Experiments in Contemporary French Culture*, Berghahn, Oxford, 2005, p. 81-95.

Publication en russe

136. «Maurice Blanchot et l'expérience littéraire», dans Serge Zenkine (dir.), *Respoublika sloviesnosti (La République des Lettres)*, Moscou, Naoutchnaia Bibliotieka, 2005, p. 409-421.

Publications en japonais

137. «Poétiques de la voix» (texte traduit en japonais), *Studies in Humanities*, n° 118 (*Voice and Text Theory*), 2006, p. 77-94.
138. «Du désœuvrement», dans *Maurice Blanchot, 100 ans*, Tokyo, Université de Tokyo, 2008, p. 258-270.

Titres parus dans la collection « Émergence »

Claude La Charité (sous la coordination de), *ConjointÉtudes. Actes du 2^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 15-16 avril 2005) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Claude La Charité (sous la coordination de), *Lettres et théories: pratiques littéraires et histoire des idées. Actes du 3^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 13-14 avril 2007) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Évelyne Deprêtre, Marc-André Marchand, Stéphanie Massé et Phillip Schube-Coquereau, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2009.

Roxanne Roy (sous la coordination de), *Imaginaires, écritures, savoirs: une traversée du littéraire. Actes du 5^e colloque biennal (Université du Québec à Rimouski, 14-15 avril 2011) des programmes conjoints de la maîtrise et du doctorat en lettres UQAC/UQAR/UQTR*, édités par Marie-Josée Charest, Marie-Ange Croft et Marc-André Marchand, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2013.

Mathilde Barraband (sous la coordination de), *Éthique et esthétique dans la littérature pour la jeunesse. Actes du colloque étudiant international (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 février 2010)*, édités par Andréane Audy-Trottier, Myriam Bacon et Elizabeth Marineau, avec la collaboration de Johanne Prud'homme, Rimouski, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2014.

Hervé Guay et Jacques Paquin (sous la coordination de), *Voix nouvelles, voies plurielles: marginalités, positions critiques et horizons d'attente. Actes du 6^e colloque biennal (Université du Québec à Trois-Rivières, 12-13 avril 2013)*, édités par Louis-Serge Gill et David Laporte, Tangence éditeur, coll. « Émergence », 2015.

Derniers numéros de *Tangence* publiés

N° 107: *Des communautés de lecteurs*, sous la direction de Jean-François Hamel et Julien Lefort-Favreau

N° 106: *Penser la Révolution française: auteurs et textes oubliés*, sous la direction de Sophie Bourgault et Julie Paquette

N° 105: *Qui parle? Enjeux théoriques et esthétiques de la narration indécidable dans le roman contemporain*, sous la direction d'Andrée Mercier et Marion Kühn

N° 104: *L'exemplarité de la scène: théâtre, politique et religion au xvi^e siècle*, sous la direction de Louise Frappier et Anne G. Graham

N° 103: *Polygraphies du corps dans le roman de femme contemporain*, sous la direction de Andrea Oberhuber

Achevé d'imprimer
sur les presses de
Tendance Impression
à Rimouski (Québec, Canada) en août 2015
pour le compte de Tangence éditeur.

Revue
Tangence

La revue *Tangence* s'intéresse aux relations qu'entretient la littérature avec les arts et la philosophie, les sciences humaines et les sciences exactes. Elle invite ainsi à repenser la littérature hors du cadre restreint d'une seule nation ou d'une seule discipline, de manière à fédérer les savoirs au sein d'une réflexion commune.

www.revuetangence.com

Désirs de disparaître Une traversée du roman français contemporain

« Qui dira la joie qu'on éprouve à disparaître, à faire faux bond, à se soustraire, à tout laisser derrière soi, et à se fondre dans le paysage? » Ces lignes de Christian Garcin dans *Selon Vincent* disent bien la force d'attraction impérieuse et romanesque d'un désir de disparaître. Ce fantasme alimente une veine importante de la fiction française contemporaine, chez Carrère, Echenoz, Modiano, NDiaye, Quignard, Perec ou Puech, dont il faut décrire les modalités contradictoires et variées. Pris entre l'effroi de rester ou de devenir invisible et l'envie de se soustraire à la tyrannie actuelle de la visibilité, les héros de ces œuvres font l'épreuve imaginaire d'une ambivalence. La fiction propose un lieu paradoxal de résistance face à la normalisation sociale, aux dispositifs toujours grandissants de contrôle et d'assignation, une façon de désertier qui puisse exprimer la force encore vitale d'une sécession individuelle. Contre une folie de la trace qui grève le présent par le sentiment de sa mémorisation anticipée, le désir de disparaître repose sur l'effacement, l'oubli. Un acte pur, sans archive? On se doute que la réponse sera plus ambiguë.

Dominique Rabaté, essayiste et critique, est professeur de littérature française à l'Université Diderot-Paris 7. Membre senior de l'Institut universitaire de France, il dirige la collection « Modernités » aux Presses universitaires de Bordeaux, ainsi que deux collections chez Classiques Garnier. Il a écrit de nombreux livres: sur des Forêts, Quignard, NDiaye, sur le roman et le récit au xx^e siècle, ou sur le sujet lyrique. Ses derniers titres parus sont Le roman et le sens de la vie et Gestes lyriques, chez Corti en 2010 et 2013, ainsi que le Cahier de l'Herne Blanchot, codirigé avec Éric Hoppenot, en 2014.

