



HAL
open science

L'art du récit chez Éric Chevillard

Marc Daniel

► **To cite this version:**

Marc Daniel. L'art du récit chez Éric Chevillard. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030075 . tel-00782753

HAL Id: tel-00782753

<https://theses.hal.science/tel-00782753>

Submitted on 30 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

ED 120 Littérature Française et Comparée
UFR de Littérature et Linguistique Françaises et Latines

Doctorat
Littérature française

Marc DANIEL

L'art du récit chez Éric Chevillard

Thèse dirigée par M. Alain SCHAFFNER

Soutenue le : 22 juin 2012

Jury :

Mme Carole AUROY, Professeur à l' Université d' Angers

Mme Marie-Hélène BOBLET, Maître de Conférences HDR à l' Université
Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Claude COSTE, Professeur à l' Université Grenoble 3

M. Alain SCHAFFNER, Professeur à l' Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Résumé

Avec une œuvre déjà abondante (dix-sept romans publiés à ce jour, sans compter des recueils de textes brefs et quatre volumes de son blog quotidien, *L'Autofictif*), Eric Chevillard est l'un des représentants les plus singuliers du roman français contemporain.

L'objet de cette thèse est de cerner les traits caractéristiques de cette œuvre. Dotés d'une forte dimension critique, notamment à l'égard du roman réaliste, les récits de Chevillard élaborent dans le même temps un monde fictionnel ludique et poétique, d'une extrême fantaisie. L'ironie, la parodie, le jeu avec la logique et le langage participent de cette écriture joueuse, en opposition avec la représentation de la réalité.

En outre, ces récits instaurent une forte relation, empreinte de connivence, avec le lecteur. A celui-ci, ils proposent ce que l'on peut appeler « une aventure de la conscience ».

Mots clés : antiromanesque, fantaisie, ludique, ironie, parodie, conscience

Abstract

Eric Chevillard has already published seventeen novels, amongst other works, such as short stories and his daily blog, *L'Autofictif*. He now stands as one of the most remarkable and unusual French contemporary novelists.

This work aims at analysing the main characteristics of Chevillard's works. His stories are based on a strong and general criticism of literary realism. Simultaneously, Chevillard's stories playfully create a fictional world that is both poetical and whimsical.

In playing with language and logic, in using parody and irony, these stories bring together a playful style in opposition to the representation of reality.

Lastly, Chevillard's works establish a strong relationship, in connivance, with the reader.

They suggest what could be phrased as a « consciousness' adventure ».

Keywords : playful, whimsical, irony, parody, consciousness

Remerciements

L'auteur de cette thèse tient à remercier :

Sandrine Fournier, Alain Schaffner, Christophe Daniel, Jean-Paul Praddaude, Claudine Lacam, Danièle Ullman, Philippe Cuniasse, Lydia Bacrie, Grégoire Halbout.

Sommaire

INTRODUCTION	p. 8
1. UNE DIMENSION CRITIQUE	p. 23
1. LE RÉEL CONTESTÉ	p. 26
1.1 <i>L'ordre des choses</i>	p. 28
1.2 <i>Banalité et répétition</i>	p. 33
1.3 <i>Une identité problématique</i>	p. 38
1.4 <i>L'ordre social</i>	p. 41
1.5 <i>L'ordre du privé</i>	p. 44
1.6 <i>Les relations avec les autres</i>	p. 47
2. LA CIVILISATION ET L'ESPRIT DE SÉRIEUX	p. 54
2.1 <i>Civilisation et progrès</i>	p. 54
2.2 <i>Le récit de l'histoire</i>	p. 58
2.3 <i>L'homme rabaissé</i>	p. 63
3. LA LITTÉRATURE ET LE ROMAN	p. 66
3.1 <i>Le monument littérature</i>	p. 67
3.2 <i>La notion de personnage</i>	p. 72
3.3 <i>Le déroulement linéaire</i>	p. 75
3.4 <i>La contestation du principe de causalité</i>	p. 82
3.5 <i>La critique du langage</i>	p. 83
3.6 <i>La critique des genres</i>	p. 89
3.6.1 <i>Le récit autobiographique</i>	p. 90
3.6.2 <i>Le conte</i>	p. 99

3.6.3 Le récit de voyage	p. 100
3.6.4 Le récit policier	p. 102
3.6.5 La poésie	p. 104
2. UN ANTIROMANESQUE LUDIQUE	p. 110
1. LE DÉMONTAGE DE L'ILLUSION RÉALISTE	p. 112
1.1 <i>La parodie, le pastiche de genre</i>	p. 114
1.1.1 Le pastiche de conte	p. 114
1.1.2 Parodie, ironie, satire	p. 122
1.2 <i>L'humour, les procédés comiques</i>	p. 141
2. UNE ÉCRITURE RENVERSANTE	p. 154
2.1 <i>Les renversements physiques</i>	p. 154
2.2 <i>Le jeu avec la logique</i>	p. 158
2.3 <i>Le renversement des valeurs</i>	p. 166
3. LE JEU AVEC LE LANGAGE	p. 174
3.1 <i>Le jeu avec les clichés</i>	p. 174
3.2 <i>Jouer avec les mots</i>	p. 175
3.3 <i>Le jeu avec les signifiés</i>	p. 179
3.4 <i>Les aphorismes humoristiques</i>	p. 181
3.5 <i>Une recreation « féerique » du monde</i>	p. 189
3.6 <i>Les métaphores réactivées</i>	p. 194
3 LES RELATIONS NARRATEUR - AUTEUR - LECTEUR	p. 197
1. LA CONSTRUCTION D'UNE FIGURE DE LECTEUR	p. 198

1.1 <i>Un lecteur complice</i>	p. 198
1.2 <i>Un lecteur cultivé</i>	p. 208
1.3 <i>Le niveau rhétorique</i>	p. 217
2. LES FIGURES DU NARRATEUR ET DE L'AUTEUR	p. 226
2.1 <i>Les signes distinctifs d'un moi reconnaissable</i>	p. 226
2.2 <i>La figure de l'auteur</i>	p. 239
2.3 <i>Le narrateur en auteur belliqueux</i>	p. 248
CONCLUSION	p. 263
ANNEXE	p. 274
BIBLIOGRAPHIE	p. 292

INTRODUCTION

L'oeuvre d'Éric Chevillard est de celles qui, à mesure qu'elles se construisent, révèlent une profonde unité, à travers la diversité même des livres qui la composent. Si la formulation peut paraître convenue, elle se manifeste pourtant de façon éclatante chez cet auteur. Dix-sept romans parus à ce jour, sans compter des recueils de textes brefs et quatre volumes, qui sont la version papier de son blog, *L'Autofictif* : c'est une oeuvre déjà abondante et qui permet d'y déceler à la fois cette unité et cette diversité.

L'une, à vrai dire, se nourrit, pour une part, de l'autre. Nous voulons parler ici de ce qu'il convient d'appeler le jeu avec les genres littéraires, une constante dans l'oeuvre (même s'il n'est pas systématique), qui se décline, nécessairement, en variables. Qu'il s'agisse du conte (massivement), du roman d'aventures, de l'autobiographie, du récit de voyage, du haïku, ou, plus modestement, de la nouvelle policière, voire du roman d'anticipation (à quoi nous ajouterons l'édition savante), les formes littéraires canoniques ne cessent, livre après livre, de proposer un terrain de jeu propice à toutes les fantaisies de Chevillard, un aiguillon pour son imaginaire.

A cette unité, il faut ajouter la cohérence formelle particulière dont cette oeuvre témoigne. Il est peu d'écrivains chez qui l'on soit en mesure d'observer une telle intrication, un lien si étroit entre un contenu thématique et une forme. A la contestation de l'ordre des choses qui, de récit en récit, ne connaît aucun répit, à l'incessante mise en question (en accusation) du réel à travers tout ce qui en manifeste la raideur, la brutalité, le caractère déceptif (les codes, les conventions), à la dénonciation de l'esprit de sérieux s'associe la volonté de réordonner le monde, de le présenter sous d'autres modalités, en le nommant autrement, par la fantaisie, l'extravagance, l'humour qui orientent la narration. A la critique du réel, à la contestation des prétentions à (et des désirs de) le reproduire, qui figurent dans les récits en tant que thèmes récurrents, objets d'un discours renouvelé, font pendant d'autres causalités, une autre logique, une énonciation perméable au doute, à l'indécidabilité, au jeu.

La cohérence et l'unité de l'oeuvre se trouvent renforcées par de nombreuses résonnances d'un livre à l'autre, à travers la reprise de noms de personnages ou d'énoncés. Ainsi le nom du professeur Opole est-il utilisé dans *Un Fantôme*, *Préhistoire*, *Les Absences du capitaine Cook* et *Du hérisson*. Le nom d'un autre scientifique, Zeiger, apparaît dans *Palafox* et *Du Hérisson* ; Zeller dans *Un Fantôme* et *Le Caoutchouc, décidément*; Cambrelin dans *Un Fantôme* et *Palafox*. Le même prénom, Méline, désigne la compagne du narrateur dans trois récits différents (*Du Hérisson*, *Au Plafond*, *Le Vaillant petit tailleur*), dérivé en Métilde dans *Démolir Nisard*. Le nom de Nisard revient quant à lui, sous une forme autoparodique dans la figure d'un Nysard, sorte de bouc émissaire, sur qui le narrateur de *Sans l'Orang-outan* projette des paquets de boue (jusqu'à ce que, dans sa fuite, il meure avalé par les marais, allusion à la fin du narrateur de *Démolir Nisard*, finissant par se noyer). Le nom d'Albert Moindre, avant d'être celui du narrateur de *Sans l'orang-outan*, puis de *Dino Egger*, désigne le personnage principal de *Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes*, l'un des récits composant *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*.

Il ne s'agit pas, à proprement parler, de retour de personnages (quoique les sœurs Le Bigre, furtivement mentionnées dans *Du Hérisson*, évoquent bien celles plus longuement croisées dans *Les Absences du capitaine Cook*), mais, au-delà d'une éventuelle intention parodique d'un certain roman, de touches légères, de clins d'œil adressés au lecteur, et, par la répétition de ces noms, d'une volonté de tisser un mince réseau de fils reliant entre eux ces récits, et dessinant la figure d'un narrateur unique.

Venant confirmer cette unicité, les occurrences sont nombreuses, d'énoncés repris d'un livre à l'autre.

Le titre du recueil de Pilaster (dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*), « *Autant d'hippocampes* », recycle une formule proposée dès le deuxième récit de Chevillard, *Le Démarcheur* :

« il reprend à son compte la question épineuse de l'hippocampe, qui suis-je ? Tête renversée en avant, buste incliné, genoux légèrement fléchis, qui suis-je ? il pose la question et, contrairement à l'hippocampe, il ne tiendra pas indéfiniment... Mais, d'abord, à qui l'hippocampe s'adresse-t-il ? pourquoi veut-il savoir ? qu'espère-t-il apprendre ? la réponse existe-t-elle seulement ? vérifiable, indiscutable ? auquel cas n'est-elle pas contenue dans la question ? Autant d'hippocampes. » (D, 60).

D'autres formules de ce même recueil reviennent sous la plume du narrateur de *Du Hérisson*, points d'appui d'un discours railleur de celui-ci à l'encontre du critique en "boxeur poids lourd", qui ne comprend rien à ce que le narrateur écrit. Les exemples donnés par le narrateur (« Le paon se marie à l'église », « Le figuier s'est organisé : la feuille cueille le fruit », « Le scarabée fréquente un petit cireur de soulier », « Le canari n'a pas touché au blanc de son œuf » - DH, 79) sont tous repris du recueil de Pilaster. Dans *Au Plafond*, les projets de "réorganisation générale" du grutier Topouria, ne sont pas sans évoquer, eux aussi, dans les termes-mêmes, la "réforme radicale du système en vigueur" à laquelle aspire Furne, dans *Le Caoutchouc, décidément*, méditant le *Manifeste* qui en exposera les détails. Le narrateur de *Du Hérisson* reprendra à son compte, mot pour mot, les griefs et l'ambition de Furne pour qualifier sa démarche d'écrivain.

Dans *Démolir Nisard*, enjambant onze autres récits, retentit un écho du *Démarcheur* et des épitaphes rédigées par son personnage principal, le rédacteur funéraire Monge, avec ces énoncés ironiques du narrateur déplorant de n'avoir pu assister à la cérémonie en hommage à Nisard : « Il est des regrets que rien n'efface. Ni le temps ni l'oubli ne tariront mes pleurs. » (DN, 146)

Ce sont parfois des situations narratives qui assurent la liaison d'un livre à l'autre. Ainsi lit-on, dans *Un Fantôme* : « Nous l'avions laissé chez lui, enfermé, reclus dans son pavillon, occupé à peindre des fresques préhistoriques sur ses murs, il a fini. » (F, 107) Ici s'opère le retour, incongru, de la scène qui clôt le récit précédent, *Préhistoire*. Dans ce même livre (*Un Fantôme*), l'un des principaux personnages de *Palafox*, Olympie, est à nouveau convoqué, fort brièvement (quatre lignes et puis s'en va) et sans plus de motivation que celle d'avaliser les rapprochements que l'on peut en effet opérer entre l'insaisissable Crab et l'inconcevable et non moins fuyant Palafox, à la toilette duquel, dans le récit éponyme, Olympie est de fait préposée : « Les excréments de Crab, Olympie les balaye ou les pellette, les grapille ou les éponge, ou les cherche en vain, certains presque imperceptibles n'incommodent vraiment que les mouches. » (F, 135)

Ces échos peuvent être créés de la manière la plus joueuse, voire bouffonne, proclamant la volonté insistante, en dehors de toute autre motivation, de susciter la reconnaissance d'une instance narrative unique, et, *in fine*, de l'auteur, à travers l'œuvre entière. Deux récits antérieurs, *Le Vaillant petit tailleur* et *Du Hérisson*, se trouvent de la sorte cités dans une même phrase d'*Oreille Rouge*, d'une incongruité ostentatoire, allusion transparente à l'adresse des lecteurs fidèles : « Le vaillant petit Oreille rouge marche dans les ruelles étroites du village bambara, naïvement et globuleusement. » (OR, 111)

Des livres autour d'une absence

A partir de *Palafox*, les récits d'Éric Chevillard semblent avoir presque tous en commun d'être construits, d'une manière ou d'une autre, autour d'une absence, de faire de cette absence le sujet même du récit.

Palafox, centre omniprésent autour duquel tout - situations, personnages - gravite, est cette créature impossible, pur objet textuel qui congédie l'ordre de la réalité, s'en joue, l'interdit : un vide référentiel tissu de mots.

Crab nomme un personnage qui défie les lois de la psychologie, les cadres spatio-temporels, les liens de causalité, voire les caractéristiques physiques, et jusqu'au nom même, tout ce qui contribue, en somme, à fabriquer une présence. "Nébuleuse", "fantôme", ces termes disent bien l'absence de netteté, de contours clairement définis d'un personnage qui n'en est pas vraiment un. Le titre *Un Fantôme* l'énonce très clairement. Outre le simulacre de personne qu'il désigne, le mot a également le sens de "papier, fiche, matérialisant l'absence de document"¹. Le livre entier, *Un Fantôme*, peut, sous cet angle, s'entendre comme un récit d'où serait absent le texte établissant une identité, une description, une connaissance assurée du dénommé Crab.

Le récit *Préhistoire* s'élabore dans la conscience d'un autre récit attendu, qu'il faudrait faire enfin et dans lequel le narrateur ne se décide toutefois pas à entrer, d'une *his-*

¹ *Le Petit Robert, dictionnaire de la langue française.*

toire qu'il faudrait raconter, perspective qu'il finit par repousser délibérément, et définitivement.

Le narrateur de *Du Hérisson* évoque constamment son projet autobiographique, sans l'accomplir jamais, n'en nourrissant le texte que par des rappels, des mentions qui, quoique proposant tout de même, d'une certaine façon, une version de ce projet - une manière de portrait -, le contredisent, le ridiculisent ou sapent les fondements affectifs ou cognitifs supposés être les siens.

De manière assez semblable, *Le Caoutchouc, décidément* et *Oreille Rouge* ne cessent de se référer au livre que le personnage principal, tout au long de chacun de ces récits, projette d'écrire, et dont ne parviennent au lecteur que de pseudo-ébauches, de feintes esquisses de pistes à explorer, des leurres de velléités, que certaines nuances d'ironie ne manquent pas de faire apparaître comme tels.

Dès son titre, *Les Absences du capitaine Cook*, et plus encore dans le texte figurant en quatrième de couverture, c'est encore une absence qui est annoncée : « De James Cook [...], il ne sera pour ainsi dire pas question dans ce livre (...). C'est jouer franc-jeu. En revanche, comme partout où le capitaine Cook n'osa s'aventurer par crainte de trop grands périls, on y rencontrera notre homme, curieux personnage, comme chez lui dans ces contrées où tout peut arriver [...]. »

Les "aventures" auxquelles il faut s'attendre ici ne sont pas celles au sens où on l'entend classiquement. Ces aventures-là, ce roman d'aventure-là, dont ne subsistent dans la narration que des empreintes fossilisées et moquées, brillent, peut-on dire, par leur absence.

Un autre titre, *Sans l'Orang-outan*, contient explicitement une absence, sous la forme d'une disparition, d'où le texte en son entier découle, occupant tout l'espace de l'absence, depuis la première phrase qui semble faire immédiatement suite au constat de cette disparition, jusqu'au point final qui laisse en suspens la possibilité, l'hypothèse d'une réapparition prochaine.

Dans *Le Vaillant petit tailleur*, l'absence est celle d'un auteur, que le narrateur prétend pallier en occupant la place, laissée vacante malgré les pauvres, les maigres efforts des frères Grimm, eux-mêmes simples collecteurs de l'histoire enfantée par l'imagination populaire.

Citons encore *Démolir Nisard*. Le récit est construit autour de la figure d'un personnage mort, Désiré Nisard. Celui-ci est doublement absent puisque non seulement enterré depuis longtemps mais aussi tombé dans l'oubli. Personnage dont le nom n'a laissé à peu près aucune trace dans la mémoire collective ni l'œuvre aucune influence, il pourrait donc à bon droit apparaître - même aux yeux d'un narrateur toujours prêt à en découdre, comme l'est le narrateur chevillardien - comme totalement inoffensif et ne valant pas le sacrifice de sa personne que consent finalement le narrateur pour anéantir une seconde fois l'objet de sa détestation.

Dino Egger, enfin, est le récit paradoxal construit autour d'un personnage inexistant, le grand Dino Egger, mais dont l'existence n'eût pas manqué de changer la face du monde.

En cette absence, si souvent centrale dans le récit, nous voyons figurée l'alliance d'un manque à dire et d'une nécessité de dire. A l'encontre d'une narration prétendant délivrer des messages, énoncer des certitudes ou représenter le réel, l'écriture d'Éric Chevillard s'attache à dénoncer ce qu'il y a de faux, d'incertain ou de pesant dans ces prétentions.

Cependant, cette écriture s'affirme comme une quête, perpétuellement en cours. Quête de sens, quête d'identité, quête d'un dire : les objets de ces quêtes ne se sont pas évanouis, n'ont pas disparu, nul renoncement ne les a évacués du champ littéraire. Ils affirment encore leur statut de préoccupations, de soucis. En ce sens, le jeu, qui informe tant le récit, n'est pas gratuit. Au contraire, c'est sur une matière sérieuse que ce récit s'élabore. Mais ces objets "apparaissent" comme échappant toujours à la possibilité d'une représentation, d'une énonciation stable. Et c'est le manque de cette possibilité qui se dessine. C'est l'absence d'une représentation possible et d'une énonciation assurée qui fait présence. Et ce sont les registres de l'humour, du "non sérieux" (mais aussi le jeu avec la

langue, le jeu avec la logique) qui donnent à cette quête sa forme de mouvement incessant.

On peut y déceler le mouvement d'une conscience qui jamais ne s'arrête sur des positions acquises, exemplaire d'un éveil constant. Jonathan Pollock relève cette qualité attribuée à l'humour par Vladimir Jankélévitch, écrivant dans *Quelque part dans l'inachevé* : « "L'humour, c'est la conscience en voyage" ; ou bien, "l'humour est en route, il n'est jamais arrivé, il va ailleurs, toujours au-delà"; ou encore, "l'humour est taillé dans la même étoffe fluide que le devenir ".»¹

L'œuvre d'Éric Chevillard a suscité, au fil du temps, un discours critique de plus en plus abondant. Les récits donnent lieu régulièrement à des chroniques lors de leur parution, notamment dans les pages littéraires des grands quotidiens et dans les magazines spécialisés dans la littérature. Surtout, cette œuvre est entourée d'un commentaire fourni dans les revues littéraires et s'offre de plus en plus comme un objet d'étude dans le monde universitaire. Les livres consacrés à la littérature contemporaine accordent à l'auteur une place parmi ses représentants les plus originaux. « Fantaisistes », « ludiques », tels sont les qualificatifs qui sont alors le plus souvent attribués à ces récits.

À côté des ouvrages qui proposent un état des lieux du roman français d'aujourd'hui, on trouve l'auteur associé à d'autres noms : Echenoz, Toussaint, Deville, et d'autres.

Cependant, si l'œuvre de Chevillard s'est déjà attiré une certaine reconnaissance, elle n'a encore fait l'objet d'aucune étude (ni livre ni thèse) consacrée à elle seule. C'est cette raison, ajoutée au très vif plaisir éprouvé à la lecture de ces récits, et à la conviction qu'ils se situent parmi les productions littéraires les plus riches de ce temps, qui nous semble justifier pleinement d'en faire l'objet exclusif des pages qui vont suivre.

Nous aimerions, au terme de celles-ci, avoir contribué à faire mieux connaître cette œuvre, donné le goût, en tout cas d'aller à sa rencontre.

¹ Jonathan Pollock *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris, Klincksieck, 2001, p. 87.

Pour singulière qu'elle soit, l'oeuvre d'Éric Chevillard n'est pas sans parentés. Sa publication aux éditions de Minuit est à cet égard signifiante. Comme nombre d'auteurs de cette maison, elle s'inscrit en effet, sinon dans le sillage, du moins sous la figure tutélaire de Samuel Beckett. Les écrivains de Minuit (Echenoz, Gailly et d'autres) ont commencé d'élaborer leur oeuvre dans la conscience de venir après Beckett. Au-delà de Beckett, la rupture radicale du Nouveau Roman, incarnée par des auteurs appartenant majoritairement à la maison de Jérôme Lindon (Simon, Robbe-Grillet, Sarraute, Pinget,...), a transmis à ces auteurs l'héritage d'une remise en question du romanesque. Quand bien même ces écritures présentent un ton unique, une voix propre, elles en portent, chacune à sa manière, la trace.

L'ironie, le jeu avec les conventions romanesques, comme principes dynamiques de la narration, autorisent un rapprochement des récits de Chevillard avec ceux de Jean Echenoz.

L'oeuvre d'Eugène Savitzkaya donne aussi à voir une certaine proximité avec celle de Chevillard. La fantaisie, à distance de la représentation réaliste, la primauté accordée à l'imagination, à l'exploration ludique des ressources de la langue, une écriture narrative attirée vers la sphère du poétique, un goût prononcé pour la figuration du règne animal s'y trouvent en partage.

De même, les romans d'Antoine Volodine présentent certains traits communs avec ceux de Chevillard, non tant sur le plan formel (encore que des récits comme *Sans l'orang outan* et *Choir* offrent des similitudes avec l'univers post-apocalyptique de Volodine) que sur celui de leurs soubassements intellectuels. Ces récits laissent en effet clairement paraître qu'ils s'inscrivent dans un temps marqué par la fin, de l'histoire, du progrès, des idéologies.

Notre travail se fixe pour objectif de cerner les traits caractéristiques de cette oeuvre, telle qu'elle se constitue sous nos yeux depuis vingt-cinq ans. Nous tenterons de mettre en lumière les principales composantes, thématiques et formelles, sur lesquelles se fonde ce qu'il nous apparaît possible d'appeler une esthétique.

Nous verrons ainsi, dans une première partie, dans quelle mesure l'écriture d'Éric Chevillard peut être qualifiée d'anti-réaliste. Écrire s'éprouve d'abord, pour cet auteur, comme écrire *contre*, et principalement contre le réalisme.

Tel paraît bien être le premier ressort de la narration pour Chevillard : s'attaquer à, saboter, saper, démolir, l'écriture ne pouvant s'élaborer que dans l'affrontement avec des ennemis choisis. A l'instar d'un Furne méditant son *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, le narrateur adopte souvent une posture de « contre-attaque ». C'est sous l'angle de l'écriture comme revanche, comme entreprise de contestation du *déjà là* - à savoir le réel et, surtout, sa représentation - que nous aborderons l'œuvre.

Nous nous attacherons à identifier les contenus de cette charge, menée sans interruption de livre en livre. Celle-ci prend l'allure d'une mise en accusation radicale du réel. Les lois élémentaires, naturelles et physiques, y sont l'objet d'une dénonciation constante. Nous verrons comment, à travers elles, sont visés les caractères de banalité, de répétition du réel, mais aussi la définition problématique d'une identité, de sa constitution entre les deux pôles du général et du particulier.

L'ordre social, comme celui « du privé », des relations intimes, s'inscrivent aussi dans cet « ordre des choses » contesté. D'une manière plus générale, nous aborderons la question de la relation à autrui, toujours difficile, marquée par l'hostilité des autres et la solitude du sujet.

Au-delà des lois physiques et sociales, nous nous arrêterons ensuite sur la mise en cause des notions de civilisation et de l'esprit de sérieux. Notre attention se portera alors sur la critique de l'idée de progrès et d'une vision téléologique de l'histoire. En définitive, c'est l'homme en tant qu'objet de certains modes de pensée, de représentation, qui est pris pour cible.

En observant la manière dont "réalité" et "réalisme" s'articulent dans les récits, nous verrons se constituer ce qui semble bien être l'objet par excellence de la critique, de la contestation : l'esthétique de la représentation (et particulièrement le roman mimétique, en tant qu'il vise à dupliquer le monde). Nous nous attacherons alors à mettre en lumière

les conventions, les codes de cette esthétique, auxquels s'attaquent les récits de Chevillard : la notion de personnage, le déroulement linéaire, le principe de causalité.

Puis, nous verrons comment, au même titre que les codes et les structures du roman réaliste, le langage est à son tour dénoncé, dans sa part figée, en tant qu'obstacle au déploiement de l'imaginaire. Enfin, nous évoquerons une autre composante de la contestation à laquelle se livrent ces récits : la critique des genres.

Dans une deuxième partie, nous nous pencherons plus particulièrement sur les moyens mis en œuvre dans cette double visée que Chevillard assigne au récit, critique (versant de la contestation) et créatrice (versant de l'affirmation).

Que faire, dans ces conditions, d'un genre, le roman, qui depuis un siècle s'est donné pour but de créer inlassablement des doubles d'une réalité modelée jusque dans ses plus petits détails par cette civilisation abhorrée ? Peut-être même ces doubles ne se contentent-ils pas d'imiter ou de mimer cette réalité; peut-être la reproduisent-ils aussi en ce sens qu'ils habituent les esprits à sa perpétuation.¹

« Que faire..? » C'est, en quelque sorte, la "solution" chevillardienne à cette question d'Henri Godard que nous tenterons d'exposer. Et tout d'abord, quel monde nous donne à voir, à lire, Éric Chevillard dans ses récits ? Qu'est-ce qui s'y trouve représenté ? Il sera ici question des procédés par lesquels s'effectue un « antiromanesque ludique ».

L'accent ici sera mis sur la prééminence de l'imaginaire et la volonté d'affirmation d'une liberté s'exerçant à travers une inventivité narrative qui, loin de s'embarrasser de vraisemblance, d'une quelconque fidélité au réel, au contraire les rejettent. Par le jeu, notamment, des inversions et des renversements, du loufoque, de l'incongru, c'est à recréer le monde, le "réordonner", que s'emploie la narration, jusqu'à s'approcher parfois du féerique.

Planche d'appel pour susciter l'imaginaire, en même temps que critique en acte, le pastiche de genre contribue dans une large mesure à la dimension ludique des récits de

¹ Henri Godard, *Le Roman, modes d'emploi*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2006, p. 72.

Chevillard. Qu'il s'agisse du conte, du roman d'aventures, de l'autobiographie ou du récit de voyage (la liste n'est pas exhaustive), les genres - ou sous-genres - littéraires sont pris à partie, mis en question, comme sont battus en brèche les codes ou les principes censés les régir. Le travail de démontage, la mise à nu des procédés s'y effectuent dans le même mouvement de reconstruction qui anime la narration d'une intention comique, ou poétique. Nous verrons aussi comment l'ironie et la satire permettent au récit de se construire en fiction critique et joueuse.

Nous aborderons plus loin la question de l'humour en tant que mode d'énonciation par lequel s'effectue une distanciation qui a pour effet de situer la narration à l'écart d'une parole de gravité, sans pour autant dénier à ses objets leur qualité d'objets sérieux.

Les figures du renversement, si abondantes dans les récits de Chevillard, nous occuperont ensuite. Qu'ils soient physiques, ou s'opèrent selon un jeu avec la logique ou avec les valeurs, ils contribuent à cette écriture joueuse.

Au terme de cette deuxième partie, nous nous attarderons sur le jeu avec le langage. Nous verrons notamment comment s'associent humour et poésie. Jean Cohen évoque le « devenir irréversible de la prose », tandis que la poésie, par le vers mais pas seulement, assure le « retour ». C'est sur cette fonction du poétique chez Chevillard que nous mettrons l'accent : une arme supplémentaire pour contrer le déroulement linéaire du récit. La poésie chez Chevillard semble ne pouvoir surgir qu'à l'intérieur de la prose narrative ; le récit ne pouvoir s'accomplir que dans une intention que l'on peut qualifier de poétique (au sens où elle cherche, justement, à échapper aux lois du narratif). Sans doute peut-on parler ici d'une volonté d'échapper à l'« attendu » (au « déjà là »). C'est bien une volonté d'étonnement, une recherche de la surprise dans le langage, dans le récit comme dans la phrase, qui régit la narration.

Nous discuterons la thèse de Jean Cohen, selon qui le comique et le poétique sont « en rapport d'opposition diamétrale », le comique apparaissant comme « l'antithèse éprouvée du poétique, puisqu'il est négation de l'émotion, distanciation de l'objet, dépathétisation du monde ». Sans doute l'humour participe-t-il, dans les récits de Chevillard, de cette « dépathétisation du monde » (et du moi). Il nous semble cependant

que l'intrication réelle, effective, d'humour et de poésie autorise malgré tout, à l'écart de l'effusion ou du pathos, la manifestation d'un sujet, d'une sensibilité.

Nous nous appuyerons d'autre part sur l'analyse de Jean Emelina, pour qui l'humour se prête à la poésie notamment dans la mesure où « il peut se dépouiller de toute tension, de toute rancœur cachée et de toute mélancolie pour devenir contemplation ludique et gratuite d'un réel déconstruit et reconstruit à sa guise »¹. Nous verrons comment la recreation « féerique » du monde qui se donne à voir dans les récits de Chevillard (plus proche toutefois de la fantaisie débridée que du merveilleux) trouve place dans cette conception.

Nous consacrerons la troisième partie de ce travail aux relations que ces récits instaurent entre les figures du narrateur, de l'auteur et du lecteur.

Le narrateur, qui se donne des ennemis, des cibles, s'emploie dans le même temps à se trouver des complices. Le but de cette association soumise au lecteur nous paraît résider prioritairement dans une certaine idée de la littérature proposée en partage. Nous partirons de la relation qui s'établit entre M. Théo et Lise, dans le premier livre, *Mourir m'enrhume*, qui peut être perçue comme inaugurale et symbolique, métaphorique, de la relation narrateur / lecteur que, de livre en livre, la narration s'attache à construire. Le fait qu'il s'agisse, dans ce premier roman, d'une enfant (dont le prénom même, Lise, peut nous ramener sans peine à la figure du lecteur, ou de la lectrice) n'est pas anodin : les récits de Chevillard veulent s'adresser autant à une forme d'innocence (légère, joueuse, inventive), qu'à la conscience (critique, désenchantée, pugnace).

C'est en outre à la figure d'un lecteur doté d'une certaine érudition que ces récits s'adressent. La connivence avec le lecteur s'appuie, en effet, sur un intertexte abondant. La relation que le narrateur construit avec lui se fonde sur un savoir partagé. Le lien très étroit que ce narrateur entretient avec la littérature appelle, chez le lecteur, une conscience commune des enjeux de la narration. Ainsi, les procédés de l'ironie et de la parodie supposent un lecteur réceptif, pourvu d'une mémoire littéraire.

¹ Jean Emelina, *Le Comique : Essai d'interprétation générale*, Paris : SEDES, 1991, p. 138.

Cette complicité avec le lecteur se construit d'une autre manière. L'ambivalence des narrateurs de Chevillard à l'égard de la littérature (désir, mise à distance) se traduit, au niveau rhétorique, par l'emploi d'une langue « littéraire » dont ils jouent, dans une écriture qui intègre une part de « second degré ». Cette écriture ludique, qui s'amuse à faire éclater des carcans, à subvertir des lois, nous la retrouvons dans cet usage de la langue. De la même manière qu'il joue avec les codes narratifs, Chevillard, en effet, semble faire retourner les armes d'une certaine rhétorique, claire, précise, articulée, contre l'ordre qu'elle assure ordinairement, logique, rationnel. Dans cette ambivalence réside une autre forme de jeu, avec la langue, auquel le lecteur est convié.

Nous nous pencherons pour finir sur les liens noués entre les figures de narrateurs et celle de l'auteur. A distance de l'introspection, de toute analyse psychologique ou détermination sociale, s'affirme le portrait d'un moi, caractérisé par certains traits (solitude, marginalité, difficulté de la relation avec les autres, notamment) repérables dans chacun des récits. Après avoir mis l'accent sur ces signes distinctifs, récurrents, qui concourent à instaurer, à travers les récits, le moi d'un narrateur reconnaissable, nous verrons comment, derrière celui-ci, se laisse percevoir la figure de l'auteur. Nombreux dans l'œuvre, les narrateurs (ainsi dans *Préhistoire*, *Au Plafond*, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, *Du Hérisson*, *Le Vaillant petit tailleur*) et les héros écrivains (Furne, dans *Le Caoutchouc*, *décidément*, « notre homme » dans *Les Absences du Capitaine Cook*, Oreille rouge dans *Oreille rouge*) assument un discours réflexif, critique, sur la littérature. Nous verrons de quelle manière le texte fournit d'abondants indices pour une possible identification narrateurs / auteur. Celle-ci est en particulier induite par une certaine identité d'attitude, combative, voire belliqueuse, à l'égard de certaines formes littéraires, ou de certains écrivains. Les accents pamphlétaires des narrateurs rejoignent alors les prises de position nettement affirmées de l'auteur, dans le cadre de son blog (*L'Autofictif*) ou de ses chroniques hebdomadaires, depuis août 2011, dans *Le Monde des livres*.

Un mouvement nous semble se dessiner à travers l'œuvre de Chevillard, de l'*un* vers le *multiple* (ou, pour le dire en d'autres termes, du sujet quasi autarcique vers les autres). Ces narrateurs et héros, écrivains, enclins à contester infiniment le monde, à se heurter aux autres, à se réfugier dans une certaine marginalité, un à-côté du monde - où volonté de lucidité et appel de l'imaginaire se mêlent - s'emploient à créer les conditions, soit à l'intérieur du récit, soit à travers la narration même, d'une mise en relation avec les autres, ou pour mieux dire, avec *d'autres*. Depuis *Mourir m'enrhume*, où un vieillard agonisant coupé du monde (rejetant, rejeté) nouait un lien unique, exclusif avec une sorte de double idéal (Lise), nous tenterons de cerner les modalités selon lesquelles se forment ce que l'on pourrait appeler des "familles d'élection", ou encore des "communautés d'esprit". A l'intérieur du récit (dont *Le Caoutchouc*, *décidément* et *Au Plafond* offrent de bons exemples), nous mettrons en évidence le lien étroit qui unit le héros ou le narrateur à un petit groupe de personnages en rupture, comme lui inadaptés ou insatisfaits, comme lui portés vers la contestation, l'imaginaire, le goût du jeu.

C'est un type de relation assez proche, nous semble-t-il, que le narrateur tend à instaurer avec le(s) lecteur(s). Nous montrerons de quelle manière s'affirme la présence du narrateur dans le récit, par la digression notamment, d'usage constant, moteur privilégié du récit chez Chevillard. Cette affirmation de la présence du narrateur, de sa liberté en acte, à travers la narration même, prend toute sa mesure dans le jeu complice qu'elle entend proposer au lecteur, invité à partager ce qui, indissociable d'une conception de l'acte d'écrire et de la littérature, apparaît comme au cœur de l'art du récit selon Éric Chevillard : une aventure de la conscience.

1 UNE DIMENSION CRITIQUE

Livre après livre, avec une constance qui ne s'est jusqu'à maintenant jamais démentie, depuis le récit inaugural *Mourir m'enrhume*, l'œuvre d'Éric Chevillard s'élabore dans une double visée, critique et créatrice.

À dire vrai, ces deux moments, ces deux versants de l'œuvre - que nous qualifierons, l'un de "négatif" (la dénonciation, la visée critique), l'autre de "positif" (l'invention d'un monde) - sont difficilement dissociables et constituent l'avant et l'arrière d'une écriture dont nous poserons d'emblée qu'elle participe d'un art du récit qui consiste pour une bonne part à combiner, voire souvent fondre ces deux aspects (positif et négatif, critique et créatif) dans un même geste. Inséparables bien souvent d'une critique en acte du genre romanesque, les romans de Chevillard s'offrent comme des propositions narratives (touchant le contenu fictionnel, le traitement des personnages, les relations de causalité) qui apparaissent, dans le même mouvement, comme la mise en œuvre d'un inlassable questionnement critique à l'égard du monde, du réel, et plus encore de la littérature - ou d'une certaine littérature -, et comme le déploiement d'une verve, d'une attention indéfectible aux ressources, aux potentialités du langage, d'une liberté d'invention sans cesse réaffirmée.

« J'écris plutôt pour prendre forme, et parce que je sais que je vais trouver dans la langue les outils de démolition et les instruments de précision dont j'ai besoin pour réorganiser le monde à ma convenance »¹, déclare Éric Chevillard.

Cependant, pour la commodité de notre analyse, et dans un souci de clarté, nous avons pris le parti de distinguer ces deux aspects. Avant de nous pencher sur la dimension proprement positive du texte et la profonde originalité de l'univers qui se construit à l'intérieur de ces récits, nous voulons, dans un premier temps, nous attacher à définir l'objet (ou les objets) de la critique.

L'œuvre d'Éric Chevillard nous paraît s'inscrire assez bien dans ce champ de la littérature française contemporaine que Dominique Viart qualifie de « littérature critique », à travers des fictions « qui ont en commun de défaire les codes malmenés du roman », ou

¹ Éric Chevillard, "Portrait flatteur de l'onaniste en self-made-man", *Écritures*, n° 14, février 2004.

qui sont « dans un rapport majeur avec la littérature passée »¹, même si, pour ce qui concerne Chevillard, ce rapport a plus à voir avec des genres littéraires, des formes canoniques, qu'avec des œuvres singulières.

« Je conçois en effet la littérature tout à la fois comme le lieu et l'arme de la revanche et même de la vengeance pure et simple », peut-on lire sous la plume du narrateur de *Du Hérisson* (DH, 69). En guise de plume, il faudrait plutôt parler de crayon à papier, puisque tel est l'outil de prédilection des narrateurs ou personnages écrivains, omniprésents dans les récits d'Éric Chevillard. Tout comme c'est d'un crayon que l'écrivain affirme, au cours d'entretiens, se servir pour écrire ses livres. Cette identité affichée des outils de travail est loin de constituer le seul indice nous autorisant à considérer les écrivains figurés dans ces récits comme des porte-paroles de l'auteur. L'identité, ou l'extrême ressemblance, des discours tenus par l'un (dans les divers journaux ou magazines qui ont sollicité la participation de l'auteur à des entretiens ou sa collaboration pour des articles) et par les autres (dans l'univers de la fiction) nous permet de les associer, dans la perspective de cerner au plus près cette dimension critique. C'est, au gré de ces différents discours, l'affirmation explicite des cibles visées, des ennemis désignés qui nous occupera dans cette première partie.

¹ Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature, comment penser la littérature contemporaine ? », Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois (sous la direction de), *Le Roman français aujourd'hui*, Paris, Prétexte éditeur, avril 2004, p. 30.

1. LE RÉEL CONTESTÉ

La contestation à l'œuvre dans les récits d'Éric Chevillard semble ne se connaître aucune limite. Elle emporte tout dans une sorte de récrimination générale, dont la radicalité n'est pas même mise en défaut par l'inaltérabilité des lois naturelles, physiques. Peuplés de personnages dressés contre l'ordre des choses, que celui-ci soit naturel, social, idéologique, rationnel, ou de narrateurs lancés dans une incessante entreprise de démolition (mais une démolition joueuse, où il n'est pas interdit de déceler aussi, nous y reviendrons, comme une sorte, sinon d'hommage, de reconnaissance) des genres narratifs et de leurs canons supposés, les livres de Chevillard apparaissent comme une longue suite de protestations et d'assauts contre ce que l'on pourrait appeler le "déjà là", appellation générique dont il nous appartiendra de préciser les éléments en lesquels il se décline et qui figurent à l'état de cibles, dans les récits comme dans les déclarations de l'auteur. Celui-ci a souvent insisté sur cette position qu'il affirme être la sienne au moment d'écrire.

En écrivant, je donne plutôt une figure à l'ennemi à l'œuvre partout et sous tant de formes qu'il échappe ordinairement à toute tentative de le saisir et de lui régler son compte. [...] lorsque j'écris - [...] - je deviens particulièrement sensible, ultra sensible à toute cette hostilité du monde. [...] écrire c'est toujours écrire contre. C'est une position de combat.¹

Une telle proclamation ne manque pas de faire écho à la conception de la littérature telle que la formule, dans les lignes citées plus haut, le narrateur de *Du Hérisson*. Cette attitude de combat, redisons-le, nous la trouvons fréquemment énoncée, et en des termes très proches, que ce soit à travers les discours que font entendre, au sein du récit, narrateurs et personnages, ou à travers les propos de l'auteur invité à répondre à des questions concernant sa pratique d'écrivain. Régulièrement évoquée, revenant comme un leitmotiv dans ces énoncés où cherchent à se formuler les enjeux de l'écriture, la contre-attaque apparaît comme constitutive du geste d'écrire, en son principe même.

¹ Éric Chevillard, "Des crabes, des anges et des monstres", *Devenirs du roman*, Paris, Inculte/Naïve, janvier 2007, *op. cit.*, p. 99.

« L'écriture est pour moi une réaction à tout ce qui est de l'ordre de l'agression. Je suis dans une contre-attaque permanente lorsque j'écris. L'humour et la fantaisie ont aussi la hargne pour énergie. »¹

Dans *Démolir Nisard*, qui peut tout entier se lire comme une métaphore de cette volonté de riposte à ce qui est vécu comme agression première, il s'agit, pour le narrateur, lui-même écrivain, de publier « là où il [Nisard] s'apprêtait à publier. Mangeons le papier qu'il voulait noircir. Bien sûr, ce livre est saturé de Nisard, mais cet excès, on l'aura compris, n'a d'autre but que de provoquer la nausée qui nous en débarrasse, ce vomissement libérateur qui est la saine repartie d'un organisme attaqué dans son principe vital et qui spectaculairement se soulage. » (DN, 59)

L'écriture d'Éric Chevillard se connaît (ou faudrait-il dire se choisit ? s'invente ?) des ennemis, et se nourrit, tire en grande partie sa substance, des assauts, des charges menés sans relâche contre ceux-ci. Son texte prend corps dans l'affrontement (sans pour autant verser - sur un mode tragique ou dramatique - dans le registre de la déploration, ni celui de l'imprécation, de la fureur, ou, pour le dire avec l'auteur, « dans le langage connu de la colère et apprêté pour la colère »²), dans l'opposition inévitable à ce *déjà là*, au mieux encombrant, au pire hostile, agressif, blessant.

De quels ennemis, au juste, s'agit-il ? Quelles cibles précisément l'écriture vise-t-elle ? À quels objets menaçants ou nocifs oppose-t-elle cette volonté de riposte, cet esprit de revanche, cet état permanent de contre-attaque, en quoi les récits semblent largement puiser leur dynamique ? C'est ce que nous allons tenter ici de préciser.

À l'instar des griefs innombrables que nourrit le personnage de Furne à l'égard de l'ordre des choses, ces cibles affichées, ces ennemis déclarés semblent former un cortège inépuisable. Deux grandes catégories cependant se laissent percevoir, les englobant toutes et tous, et que nous désignerons ainsi : le monde et ses représentations.

¹ Eric Chevillard, "Cheviller au corps", *Le Matricule des Anges*, mars 2005, p. 19.

² *Ibid.*, p. 19.

1.1. *L'ordre des choses*

« Furne est par exemple hostile au principe des giboulées de mars. » C'est par cette phrase que commence *Le Caoutchouc, décidément*. Furne, qui en est le personnage central, se sait tout entier requis par cette seule et unique tâche : engager une "réforme radicale du système en vigueur", dont il se fait fort d'exposer tous les détails dans le *Manifeste* qu'il s'est donné pour ambition de rédiger. Pour Furne, tout est motif d'insatisfaction. Aucune liste ne saurait en épuiser le contenu. Quelques exemples suffisent à s'en rendre compte : « L'exiguïté du crâne, le poids du pied, l'éloignement des étoiles figurent au nombre des griefs de Furne, le fonctionnement des organes, l'obliquité de l'écliptique, le mutisme du poisson, la fragilité de la clavicule, au nombre de ses griefs, l'irréversibilité du temps, la permanence désespérante de la pierre » (CD, 18), etc, l'énumération serait trop longue, refermons-là, sans en omettre tout de même "la gravitation universelle". C'est le monde dans sa totalité, dans ce qu'il a de plus élémentaire, qui s'avère "à refaire". Sept livres plus tard, le narrateur de *Du Hérisson* reprendra mot pour mot cette pétition de principe : « [...] tel est bien mon propos, réformer radicalement le système en vigueur, tant les défaillances et les aberrations de celui-ci sont nombreuses et m'affligent, l'exiguïté du crâne, le poids du pied, l'éloignement des étoiles, par exemple, figurent au nombre de mes griefs. » (DH, 126-127) Entre-temps, le narrateur d'*Un fantôme* se sera, à son tour, approprié la formule, pour l'appliquer à Crab : « Le monde tel qu'il est ne le satisfait pas, il songe à des réformes radicales. » (F, 33)

C'est donc à l'égard du réel le plus tangible qui soit, le plus résistant, que la contestation n'hésite pas à s'énoncer. L'homme et le monde s'y trouvent dénoncés dans leur matérialité contraignante, celle du corps, avec ses os, ses organes, ses nerfs, celle de la matière, des lois physiques. S'il est un ordre des choses, un ordre irrémédiable, c'est bien celui-ci, règne du déterminé, du fini, du limité, carcan par définition. C'est ici la loi par excellence, à laquelle il ne saurait être question d'échapper.

D'un récit à l'autre, la révolte pourtant, l'insoumission, ne cessent de se faire

entendre. À la "réforme radicale" qu'envisage Furne répondent les projets de "réorganisation générale" du grutier Topouria, dans *Au Plafond*. « Dehors la Terre est ronde, et il n'y a pas à sortir de là. - C'est à voir, dit Topouria. » (AP, 122). Ou encore cette confession du narrateur du *Vaillant petit tailleur* : « J'avais un projet de réforme pour le monde, les choses étaient bien engagées. [...] Nos articulations sont autant de mauvais plis pris par le corps qui lui interdisent mille postures avantageuses, mille gestes décisifs. Je prétendais y remédier. » (VPT, 30-31). De même Crab, dans *La Nébuleuse du Crabe*, a-t-il en tête un « projet de cosmogonie révolutionnaire - car nous n'allons quand même pas rester éternellement sphériques, n'est-ce pas ? - » (NC, 22)

Il est notable que cette expression, "système en vigueur", fasse retour, en plus d'une occasion, dans les propos distillés par l'auteur [...]. C'est notamment le cas dans un article au ton vindicatif, alternant raillerie, ironie mordante et attaque frontale, *Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes*, où Chevillard sonne la charge contre "le bon vieux roman", seule appellation à même de qualifier selon lui, par tout ce qu'elle connote de dégradé, de dérisoire, de rebutant, le genre romanesque, "organiquement", "structurellement".

Le roman défend et illustre l'ordre des choses qui est une tyrannie stupide et sanguinaire. Il consent même à ce qu'il dénonce en prenant l'homme tel qu'il est au lieu d'inviter sa pensée à des aventures vertigineuses qui le transformeraient. Le romancier est [...] un apparatchik, un fonctionnaire, un administrateur, membre de l'appareil et zéléteur actif du système en vigueur.¹

On observera au passage dans ces lignes la présence de ces deux faces, ou versants, que nous évoquons plus haut, avers et envers d'une même pratique, la dénonciation mêlée à la volonté d'invention d' "aventures vertigineuses".

Je confonds tout, ajoute-t-il, les lois physiques, la nature humaine, l'organisation sociale et politique, mais c'est que notre condition dépend effectivement de tout cela dans la même confusion. Seule la littérature peut s'opposer à ce qui est puisque le monde tient pour nous en quelques mots (bien placés). Mais le roman étouffe toute velléité de révolte. On y vérifie à quel point notre imagination est vaine et comme notre pensée toujours bute contre l'os du crâne.²

¹ Éric Chevillard, "Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes", *R de réel*, volume J, sept.-oct. 2001.

² Éric Chevillard, *ibid.*

Enfin, l'écrivain conclut :

La poésie invite la conscience à des expériences qui élargissent son champ de connaissance et d'intervention. Espace dégagé, terrain conquis, d'où part la contre-attaque. Ainsi l'homme sera vengé.

"S'opposer", "révolte", "espace dégagé", "terrain conquis", "contre-attaque", "vengé", on retrouve là le même vocabulaire guerrier, le même lexique de l'affrontement que l'écrivain en son nom propre tout autant que les écrivains figurés dans ses récits emploient sans trêve pour décrire ce qui est au cœur de leur entreprise littéraire, inséparable de l'intention d'écrire.

Dans cet "os du crâne", contre lequel vient buter la pensée, on ne peut manquer d'entendre résonner "l'exiguïté du crâne", que Furne ou le narrateur de *Du Hérisson* comptent au nombre de leurs griefs. Nous voici ramenés au corps, sous sa forme la plus limitative et qui suscite la plus grande hostilité, celle d'une cage étroite et dure, garante pour l'esprit d'un confinement, plutôt que promesse d'un envol. Os, squelette, voilà bien l'aspect sous lequel le corps est le plus souvent présenté, objet des plus vives protestations, car c'est en eux que se matérialisent le plus concrètement, de la manière la plus manifeste, les notions de raideur, de rigidité, que narrateurs et personnages ne cessent de dénoncer.

À contrario, le caoutchouc, par ses qualités de plasticité et d'élasticité, présente tous les attributs d'une matière idéale. Furne, las d'assembler des ossements hétéroclites récupérés ici et là pour constituer d'étranges squelettes, se décide à se débarrasser des maquettes. « La rigidité de l'os, sa fragilité, interdisaient certaines combinaisons plus hardies auxquelles il songeait, et le caoutchouc encore une fois s'offrait en exemple, l'invertébré caoutchouc, le musculeux caoutchouc, décidément, le caoutchouc. » (CD, 45). Comme une sorte de pendant animal de la matière tant louée par Furne, c'est, aux yeux de Crab, le gastéropode qui paraît offrir le sort le plus enviable, au point qu'il décide d' "opter pour cet état". On lui objecte alors « qu'il lui sera difficile de plier son corps aux coutumes des mollusques gastéropodes, de l'assouplir, de rétracter ses membres et sa tête afin d'obtenir cette plastique molle, cette élasticité si remarquable chez les limaces. Mais Crab

a déjà résolu la question. Son squelette ne l'encombrera plus longtemps. Il va cracher cette arête. » (NC, 113) S'ensuit la description de l'opération par laquelle, en effet, Crab extrait de lui-même la carcasse entière, jusqu'au crâne.

L'hostilité marquée à l'égard de tout ce qui figure la raideur, le rigide, le figé, dont l'os est présenté comme le parfait emblème, trouve son corollaire dans les éloges répétés de la souplesse, du mouvement libre, sinueux, accessible aux caprices de la fantaisie. Ainsi, dans *Au Plafond*, Mme Stempf, rempailleuse, mais surtout conteuse hors pair et experte en histoires incongrues, célèbre la capacité à se dérouter de ceux qui, autrefois, parmi les serpents, parce qu'ils étaient les plus lents, (et dans l'impossibilité de se nourrir puisque les plus rapides - ceux qui filaient « droit comme une flèche » - arrivaient les premiers sur les proies), s'étant mis à zigzaguer autour de l'axe tracé par les meilleurs, les plus rapides, furent en fin de compte ceux qui survécurent. Car, tandis que « les serpents qui filaient droit comme des flèches poursuivant leur course bête en avant se perdaient dans le désert, affamés », eux, les plus lents, accoutumés à s'écarter de l'axe, « furent servis par le hasard et copieusement nourris d'oisillons tombés du nid et de mulots. » La conclusion s'impose : « Les bonnes surprises se rencontrent aux tournants. » (AP, 23-24)

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette figure, si essentielle dans l'écriture d'Éric Chevillard. Mais comment, dès à présent, ne pas évoquer la digression comme une manifestation de cette aversion pour la ligne droite et l'impeccable architecture, la construction sans faille - rien de superflu ne devant encombrer sa trajectoire, toute tracée d'avance vers sa fin -, la charpente solide (comme le squelette pour le corps), à quoi tout roman, selon Chevillard, fatalement se condamne.

C'est encore la raideur, la rigidité, qui se voit dénoncée à travers l'emploi de la chaise tel qu'il fut prescrit au narrateur d'*Au Plafond*, alors enfant (et qui depuis lors ne se déplace jamais sans une chaise retournée sur sa tête) : « Un médecin consulté par ma mère m'imposa l'exercice de la chaise retournée pour me forcer à pousser droit. » (AP, 11) De cet autre squelette, cet autre carcan, le narrateur retrace l'histoire, à sa manière, en quelques pages d'où ressort, pour finir, que la chaise « est avant tout une cage, astucieusement déstructurée, cage cependant, conçue pour nous obliger à écouter le prêche, un poteau de

torture en escalier, le corps en bois de la paralysie qui nous assoit sur ses genoux. » (AP, 52)

Corps, matière, phénomènes: les lois élémentaires impliquent pour les narrateurs et les personnages d'insupportables déterminations, propres, exclusivement, à corseter les élans, à ramener l'homme à sa pesante condition. La loi de pesanteur, à l'évidence, en est la plus éclatante manifestation.

Certes, le narrateur d'*Au Plafond* et ses acolytes décollent littéralement du réel, pour s'établir au plafond de l'appartement des époux Raffin. Solution purement textuelle, littéraire (et poétique plutôt que de science-fiction) et proclamée, revendiquée comme telle. Puisqu'à la sempiternelle question des Raffin, dénoncée comme médiocrement bourgeoise, convenue, conformiste, « mais comment faites-vous ? » (un "comment" auquel le narrateur déplore qu'ils ne substituent pas, plutôt, - car alors commencerait le questionnement critique - un "pourquoi"), il ne saurait pourtant exister une réponse dans l'ordre de la réalité, dans le champ de l'opérable. Et si les personnages, jusqu'au dernier mot, tiennent encore, adhèrent encore à la surface du plafond, c'est parce que l'auteur *veut* qu'il en soit ainsi, proclamant la liberté de ce (bon) vouloir envers et contre les lois du réel. L'affirmation énoncée dans les dernières lignes signe à la fois une reconnaissance de l'emprise du réel et le parti pris de se situer à l'écart de cette emprise. Lues ces dernières lignes, fermé le livre, nul doute que la réalité ne reprenne ses droits, « si l'on admet que tout corps est soumis à une force de gravitation dirigée vers le centre de la Terre, d'une part, et à une force centrifuge due à la rotation de la terre, d'autre part, et que la résultante de ces deux forces est la force de pesanteur contre laquelle on ne peut rien. » (AP, 156) *Contre laquelle on ne peut rien* : ici s'affirme une conception de la littérature, qui peut passer pour assez provocante puisque, sans nier le réel, tenant compte de sa présence entêtante, elle affirme, revendique son refus d'y consentir, se détournant ouvertement de toute prétention réaliste.

Quelle pourrait bien être, alors, la portée d'une telle charge, menée contre l'irréductible, d'une révolte contre l'ordre des choses auquel, fatalement - la narration elle-même l'énonce - nul ne peut se soustraire ? Assez vaine, sans doute, passé le premier

sourire, dérisoire, s'il fallait s'en tenir à sa pure et simple énonciation. Mais c'est à l'affirmation d'un "art poétique" qu'il faut corréler la contestation de l'ordre des choses, et à tout ce que celui-ci déclare explicitement vouloir rejeter, si l'on veut donner à cette charge, cette révolte, leur pleine mesure.

Pour désigner cet ordre des choses, l'écrivain, nous l'avons vu, use de la même expression que ses personnages ou narrateurs, celle de "système en vigueur". En elle il fait coïncider la réalité sous toutes ses formes et les formes narratives traditionnelles qui en assurent la représentation. Au "zélateur actif du système en vigueur", que nous avons déjà cité, et qui caractérise, selon Chevillard, tout romancier digne de ce nom, fait écho cette autre déclaration :

Ce système en vigueur est une drôle de chose où se confondent la situation politique dans laquelle nous vivons et les lois élémentaires auxquelles nous sommes soumis : le fait que la vie est brève, que nous sommes cloués au sol. L'écrivain se débat confusément contre tout ce qui l'opprime. Il refuse d'admettre que les choses ne peuvent être que ce qu'elles sont parce que notre pensée manque de fulgurance et d'efficacité. Dans ce monde inventé par le langage il y a certainement moyen d'agir sur la langue pour changer un peu les choses et se donner un petit peu d'air.¹

Nous reviendrons plus longuement sur la critique, portant spécifiquement sur les formes narratives, plus largement la littérature ou le langage, à quoi mène, à quoi se trouve liée intrinsèquement, cette dénonciation du réel.

1.2 *Banalité et répétition*

En relation étroite avec la raideur, la rigidité, qui sont l'apanage honni du corps et de la matière, en lien avec le carcan de la loi de pesanteur, emblématique de ces lois élémentaires qui déterminent, limitent, emprisonnent, la notion de répétition fait l'objet d'une mise en accusation permanente. Là encore, l'auteur dans ses déclarations mêle ses

¹ Éric Chevillard, "Cheviller au corps", *art. cit.*, p. 21.

accents à ceux des personnages de ses fictions.

« La répétition est l'autre nom de la malédiction qui nous frappe et gouverne notre existence, laquelle pour être unique a bien du mal à se soustraire à la loi commune des séries. »¹

Ce matin encore, sa boîte aux lettres est pleine comme sa poubelle hier de faire-part de mariages, de naissances, de décès, et Crab en les classant par thèmes s'étonne que les gens ne jugent pas utile également de lui adresser un courrier avant et après chaque repas, pour le tenir au courant, et puis ont-ils dormi la nuit dernière, envisagent-ils de se recoucher la nuit prochaine ? (F, 57)

C'est en premier lieu la répétition fatale de toute existence humaine dans ses grands traits qui est visée, son caractère inévitablement redondant. Entre naître et mourir, le déroulé d'une vie s'énonce peu ou prou dans des termes semblables, grands et petits événements reproduits à l'infini, comme à la chaîne. Autre forme du limité, du figé, du déterminé que celle imposée par le fait d'habiter un corps, au sein d'un monde régi par des lois physiques, le devenir humain ne saurait échapper à la partition universelle qui, si elle admet des nuances, des variations dans le détail, fait entendre toujours les mêmes thèmes.

Cette conjonction de particularités de détails et de communauté d'ensemble s'accomplit plus d'une fois dans le cours des récits, notamment à l'occasion d'énumérations où le narrateur se plaît à les mêler en un flot qui, incluant les accidents singuliers d'un parcours qui renvoie de toute façon à des grands motifs limités (enfance, deuil, guerre, amour, procréation, maladie), d'un début identique court vers une fin semblable.

Ainsi, dans *Les Absences du capitaine Cook*, à la manière du jeu de marabout figurant un enchaînement tout à la fois aléatoire et imposé, est-il question d'

un homme sans histoire, lui aussi non plus, né la tête d'abord, bordé dans un lit frais, frétilant petit écolier, lié fort à son grand-père, perdant lequel très malheureux, redoublant du coup sa septième, aimé de la voisine d'en bas, bassiste ou batteur des Rebelles, belligérant en Algérie, ridicule en frac de mariage, agent d'affaires, fertile papa de fillettes, éthylique hélas, aspirant force cigarillos, hospitalisé d'urgence, enseveli trois jours plus tard, arrête-toi passant et prie. (AC, 65, 66)

¹ Éric Chevillard, "Des crabes, des anges et des monstres", *op. cit.*, p. 95.

C'est aussi la banale répétition du même sous les apprêts du singulier que stigmatise le narrateur de *Préhistoire* (l'un des récits de Chevillard où la part du discours argumenté est la plus importante, le rapprochant en plus d'un passage de la forme de l'essai) : « [...] l'infinie variété des destins est une idée romanesque qui ne se vérifie pas dans la réalité, ni guère dans le roman, les faits sont là pour tout le monde, il n'y a pas trente-six solutions, je fus nourri au sein moi aussi, le gauche puis le droit moi aussi. »

L'énumération est bien cette forme, fréquente chez Chevillard, par laquelle s'effectue la dissolution du particulier dans le général, de l'individuel dans le commun. Ainsi le narrateur de *Préhistoire* poursuit-il :

[...] on me fit cadeau de cubes et d'anneaux, à moi aussi, je dus subir une petite opération, moi aussi, je grelottai d'effroi dans les vestiaires de la piscine, moi aussi, je ne compris rien aux mathématiques, moi non plus, j'eus le cœur brisé par une amie de ma mère, moi aussi le mien par une de la mienne, et je pourrais continuer longtemps ainsi, jusqu'au bout [...] . (P, 58)

Il imagine, pour finir, le livre qui contiendra

[...] notre passé personnel commun, une somme, une œuvre universelle qui recoupera toutes les autobiographies et nous dispensera de leur lecture répétitive, évoquant au fil de ses pages, le préau, le grenier, la punition, le champignon, la lettre, la rencontre, le mensonge, l'accident, la chanson, le baiser, l'incendie, l'examen, la fracture, la rupture, la tempête [...] (P, 58-59),

à la manière d'un Propp inventoriant les formes et les lois qui structurent le conte.

La répétition a partie liée avec un réseau de déterminations qui contrecarrent le plein exercice d'une liberté, la possibilité d'une entière singularité. « J'ai une idée ! s'exclame le galérien enchaîné à son banc, oui, hé hé, une fameuse idée, voilà ce que je vais faire : je vais saisir cette rame et ramer. » (AC, 71) Comme la pensée contre l'os du crâne, la capacité d'invention, la possibilité pour une vie d'atteindre à une véritable originalité viennent sans cesse buter, contre ces déterminations de tous ordres, physiques, sociales, psychiques, que la narration inlassablement met à nu. Telle est en tout cas la menace, durement ressentie par ces personnages et narrateurs, dont la conscience aiguë ne leur permet jamais d'oublier qu'ils ont d'abord pour tâche de se "désengluer". Tâche vaine, nous l'avons dit, vouée à l'échec, mais dont la littérature peut, selon Chevillard, tirer parti.

J'ai toujours ressenti très vivement et, je dois dire, assez douloureusement l'aspect parodique de toute existence, comme si l'on ne pouvait faire autrement que se conformer à un programme et à ses archétypes, l'Enfant, l'Adolescent, l'Amoureux, le Désespéré, l'Agonisant... dans une sorte de théâtre de boulevard, en répétant mot pour mot les paroles du souffleur planqué sous la scène. Un souffleur qui a commencé à radoter le second matin de l'humanité, en sorte que se succèdent depuis les destins en série, tous semblables à peu de chose près. Et ce "peu de chose", c'est par exemple le style. ¹

Dénoncer le réel et dans le même mouvement le réordonner, lui faire subir des "réformes radicales", l'entreprise est consubstantielle à l'écriture, ce n'est que dans le champ de la littérature qu'elle peut (et doit) s'accomplir. *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur* : ce titre imaginé par Furne pour le grand œuvre qu'il projette pourrait s'appliquer à chaque livre paru d'Éric Chevillard.

Tout comme l'existence humaine, la nature semble ne faire, pour l'essentiel, que répéter un programme. Ainsi Furne, assistant à la naissance d'un veau, ne peut-il s'empêcher d'y voir une manifestation supplémentaire de l'intolérable monotonie du monde :

“[...] l'action piétine, le sentiment de déjà-vu qui prédomine ne relève pas de la paramnésie, se justifie tout à fait puisque la Rousse couchée là sur le flanc et ses innombrables semblables, confinées comme elle dans leur fonction de reproductrices, mettent bas chaque année et à peu près toujours de la même manière un veau guère différent de ses aînés, auquel ses cadets ressembleront à s'y méprendre, ce qui inspire à Furne un profond dégoût de plus et, par suite, un nouveau chapitre à inclure dans le *Manifeste*.” (CD, 85)

C'est encore le sentiment d'un ordre qui se répète qui conduit à l'exaspération le narrateur de *Palafox* :

“[...] un chêne, un de ces chênes énormes dont on serait en droit d'attendre à la fin autre chose que des glands, mieux que des glands, des glands, depuis trois siècles toujours des glands, rien que des glands, des glands, des glands, de sages maximes, par exemple, [...]” (Pal, 65)

À l'intérieur du "système en vigueur", la monotonie guette. À la ressemblance du corps, modèle d'une "organisation générale" (pour reprendre l'expression du grutier Topouria) rigoureusement structurée, déterminée (ainsi Furne énonce - « récite » dit le

¹ Éric Chevillard, "Écrire pour contre-attaquer", Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, août-septembre 2001, p. 331.

texte -, en une douzaine de lignes dans la langue neutre, objective, de la description scientifique, les étapes successives de la digestion, « ensemble d'actions mécaniques », concluant son exposé d'un vibrant « ça ne peut plus durer. Cette sujétion, intolérable. » - conclusion en deux temps, le second, à la suite immédiate du premier, étant contenu dans le « vivement la féerie » (CD, 111) annonciateur d'un monde que l'écriture se donne pour ambition, pour désir, de réordonner), l'espace social est représenté sous la forme aliénante d'un agencement de circuits où les conventions règnent. L'intérieur bourgeois des Raffin en offre un typique exemple, comme plus généralement les « habitations des hommes », vers lesquelles autrefois, malgré l'hostilité qu'il savait devoir y trouver, le narrateur d'*Au Plafond* se souvient d'avoir toujours été poussé à revenir. Dans ces appartements,

un ordre toujours à peu près identique semblait attester [...] que la vie de famille était régie par un système de fonctionnement universellement accepté et reproduit, les allées étroites entre les meubles menaient aux mêmes lieux déterminés, chacun dévolu à une ou deux activités précises, elles-mêmes très réglementées (l'amour dans la cuisine n'échappant pas à la loi), et ne permettait guère de se conduire selon d'autres principes. (AP, 101)

Et même lorsqu'ils échappent à la généralité, à la pure banalité, même lorsqu'ils se présentent sous l'aspect des sites les plus particuliers qui soient, les plus exceptionnels, les lieux semblent toujours menacés de n'être que la monotone répétition du même. Ainsi, dans *Les Absences du capitaine Cook*, à l'énumération des péripéties d'une vie se résorbant dans la généralité de toute existence humaine (AC, 227-228), fait écho une autre liste, où les noms les plus évocateurs de beautés naturelles ne font que recouvrir une réalité qui n'échappe pas à l'ennui de la redite :

Lever la tête, écarquiller les yeux, arrondir les lèvres, la mimique est la même devant les cascades, les orgues balsamiques, les grottes stalagmitiques, les aiguilles, les canyons, les sources pétrifiantes ou parfumées, les cheminées de fée, on en aura vu des merveilles de la nature au final, des nids d'aigle, des colonnes coiffées, des falaises de la mort, des trous de l'Enfer [...], vu et assez vu, on meurt d'ennui sous le masque de la stupeur ou de l'ébahissement [...]. (AC, 59-60)

La réalité tout entière paraît sous le jour d'un ressassement inéluctable, vouée à la répétition, à la corruption, pour finir, du *déjà vu*, du *déjà là*. Elle est, avant tout, ce qui se répète et ce qui circonscrit, ce qui se reproduit et ce qui encage. Elle semble ne pouvoir

produire qu'un merveilleux sous la menace du banal, une liberté sous la menace du fatal, une singularité sous la menace du général.

1.3 Une identité problématique

Au sein de ce tissu serré de lois, de déterminations, l'identité est l'enjeu d'une problématique qui parcourt toute l'œuvre. Palafox et Crab, deux créatures hautement improbables, l'une dans le registre animal, l'autre dans l'ordre de l'humain, envahissent de leur présence paradoxale trois récits entiers, *Palafox*, *La Nébuleuse du crabe*, *Un Fantôme*. À travers eux, dans une sorte de paroxysme, c'est la stabilité d'un sujet, et son incarnation dans un personnage de roman, qui est mise en pièces.

Crab est cet ersatz, cette apparence vide de personnage qui, dès sa première apparition, dans les premières lignes de *La Nébuleuse du crabe*, nous est montré "insaisissable", "flou", et dont la ligne de conduite, c'est là un euphémisme, "n'apparaît pas très nettement" (NC, 7-8). « Fantôme », c'est-à-dire forme vide - pur objet textuel lui aussi -, tel est Crab, déniait toute prétention à une représentation réaliste, stable. Comme Palafox, il est tout et son contraire, il contient tous les être et n'en est aucun. Pour le "définir", pour caractériser l'individu Crab, le narrateur fait coexister en lui les traits les plus généraux qui soient, et qui normalement s'excluent, « sa laideur effrayante, [...], sa bêtise impénétrable, sa lucidité tranchante, [...], la beauté régulière de ses traits » (F, 11).

À mesure qu'elle feint d'être affirmée, l'identité est démentie. Outre l'impossibilité de lui donner un contenu stable, la qualité de sujet à part entière est largement contrariée, pour ne pas dire défaite, par l'appartenance de ce sujet à un ensemble plus vaste et lui préexistant. La volonté de se différencier, d'atteindre à la singularité en se représentant soi-même comme unique, la quête d'individualité vient en permanence se briser contre la communauté (en quoi l'on peut entendre aussi bien l'appartenance au groupe et la banalité, le commun) des attributs censés caractériser le sujet. En définitive, le particulier apparaît toujours guetté par sa dissolution dans le général.

[...] un autre homme toujours, ici ou là, sans le savoir, agit de même, exactement comme lui, comme s'il était lui, alors Crab obstiné se désarticule jusqu'à trouver la position extrême de l'inconfort qu'il est le seul à tenir, dans ce parc ni nulle-part ailleurs, aucun homme jamais n'a ressemblé ni ne ressemblera à Crab en cet instant, pas possible, Crab unique au monde, sans pareil ni semblable, affirmant contre tous son originalité irréductible - à moins cependant qu'il ne répète à son insu une figure rituelle, à moins que chaque homme inévitablement ne soit amené à adopter cette position une fois dans sa vie, à moins même que cette position intenable ne devienne un jour celle du plus grand nombre ? (F, 39)

Crab est un principe qui agit dans tous les hommes, tant aux niveaux synchronique (« Dans chaque maison, quelqu'un joue la note de Crab » - F, 14) que diachronique (voir l'énumération d'invention réelles et fantaisistes attribuées à Crab à travers les âges - F, 15-17)

Ces jeux entre le général et le particulier s'énoncent dans d'autres récits en des formules également paradoxales :

« Les simples membres du jury, aux seules figures changeantes, ont en commun d'être tous différents les uns des autres, ce qui les rend fort semblables [...] » (ACC, 35)

Ou bien : « Fosses commune pleines de simples particuliers » (OP, 40)

Jamais autrement désigné que par ces mots, “notre homme”, le personnage central des *Absences du capitaine Cook*, fait l'objet d'une description qui ne peut être que sommaire, “crayonnée” pour reprendre le mot du narrateur.

Voici donc ce qu'il est important de savoir de lui. Peu de choses. Quand il était petit, il confondait la sémiotique et la sémiologie. Quoi d'autre ? C'est un tueur en série. Il n'a pas encore commencé. Mais surtout : son ombre est projetée au sol quand les rayons du soleil touchent obliquement sa personne. (AC, 15)

Portrait qui se nie en même temps qu'il prétend se constituer, proclamant, avec une ostensible désinvolture, l'insignifiance des détails qui singularisent, différencient, et promouvant le plus petit commun dénominateur au grade de seul certain, en quoi l'“important” et le banal se confondent.

Notre homme, comme Crab, est une manière de pronom personnel, bâtard du Je, du Il et du On. Je joue aussi bien sûr avec le stéréotype du héros de roman. Vous aurez compris que je me soucie peu de vraisemblance psychologique et, par ailleurs, je ne vois pas très bien en quoi il est avantageux de savoir qu'un personnage porte des moustaches. ¹

déclare Chevillard dans un entretien pour la revue *Europe*. Cinq ans plus tard, ce sont les mêmes termes qu'il emploie : « Mes personnages n'ont aucune cohérence psychologique, ils n'existent pas en tant qu'individus, ce sont des pronoms personnels qui ont mes livres pour milieu naturel [...]. » ²

La dénonciation de l'ordre des choses s'inscrit dans une mise en cause des formes censées en assurer la représentation. Le terme ultime, l'aboutissement véritable de la contestation du réel est d'ordre littéraire. Seul champ d'intervention revendiqué par l'écrivain, c'est la littérature qui constitue la cible dernière - et, d'une manière qui pourrait sembler paradoxale, l'arme - de cette critique radicale du "système en vigueur". « La littérature paie pour le reste en quelque sorte : n'ayant pas le pouvoir de démolir tout ce qui me paraît insupportable ou aliénant dans le monde, je m'en prends à la littérature - qui est une métaphore parfaite du monde, qui reflète toutes les expériences que nous avons de lui. » ³

Les déclarations comme celle-ci abondent, par lesquelles l'auteur délimite son terrain - terrain de jeu aussi bien que, pour user d'une métaphore guerrière pas moins dans l'esprit de son entreprise, champ de manœuvre - en même temps qu'il désigne l'adversaire. L'espace revendiqué se veut hors du cantonnement de l' "exercice de style" de pure gratuité, à quoi ses récits pourraient se trouver accusés par certains d'être réduits, tout en se situant dans le champ exclusif de l'intention poétique (mais alors assignant à l'entreprise littéraire des possibilités, des pouvoirs, qui font d'elle une entreprise tout sauf vaine). Ainsi, la dimension politique que l'on peut apercevoir dans certains récits (*Oreille rouge*, *Sans l'orang-outan*, par exemple) se trouve bordée par la volonté déclarée de ne pas investir des territoires distants de sa compétence comme de ses buts.

¹ Éric Chevillard, "Écrire pour contre-attaquer", *art. cit.*, p.330.

² "Douze questions à Éric Chevillard, par Florine Leplâtre", www.inventaire-invention.com, 2006.

³ Éric Chevillard, "Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà", entretien avec Nicolas Vives, *Page des libraires* n° 85, novembre 2003, p. 37.

À la question de la limite d'une telle position, la réponse d'Éric Chevillard consiste à maintenir le cap d'une écriture qui, si elle contient aussi, à sa manière, le monde, se veut être, avant tout, se sait être (nous dirions *n'être que*, si par cette restriction nous ne courions le risque de nous borner à énoncer une impuissance, évacuant du même coup ses potentialités propres, ses ressources) littérature. Ici, plus largement, affleure la question des limites et des pouvoirs de celle-ci, telle que la conçoit l'auteur. Interrogé sur "le réalisme" et la "conscience politique" présents malgré tout dans *Oreille Rouge* (qui se veut le récit d'un séjour de trois mois au Mali en résidence d'écriture), l'écrivain conteste la réduction à une apparence exclusivement "légère" de son écriture.

C'est ainsi que j'ai voulu évoquer certaines réalités. Même si je ne pouvais pas taire tout ce que je voyais, cette incroyable injustice, l'indifférence scandaleuse de l'Occident, le sort des femmes africaines, difficile à admettre, je n'ai pas cherché à me transformer en polémiste, n'ayant ni l'autorité ni l'envie de le faire. J'ai voulu rester du côté de la littérature car c'est elle qui m'aide à comprendre le monde. J'avais l'impression que si je m'en éloignais, je perdais mes armes et mes outils et que du coup je n'étais plus crédible. Il m'a semblé que je pouvais traiter certaines réalités à ma façon sans jouer les redresseurs de torts.¹

Le ton du polémiste, Chevillard l'adopte plus volontiers lorsqu'il est question de littérature, seul terrain pour lui propice à des prises de positions affirmées, dans le registre de l'argumentation et sur un mode souvent vindicatif, combatif, voire agressif.

1.4 *L'ordre social*

Avant d'examiner en détail les contenus explicites de cette virulente critique à l'égard de la littérature sous certaines de ses formes, revenons aux divers aspects de la réalité, telle qu'elle se trouve décriée, vilipendée, dans les récits ou les déclarations de

¹ Éric Chevillard, "Cheviller au corps", *art. cit.*, p. 19.

l'auteur. Outre les lois physiques élémentaires, dont la tyrannie ne saurait être renversée en dehors des alternatives poétiques que le texte propose (des “contre-propositions”, pour reprendre l'expression de l'auteur), le système en vigueur présente bien d'autres traits caractéristiques. Il s'incarne notamment dans les formes d'organisation de la société instituées, officielles ou dominantes. Tous les groupes constitués exerçant un pouvoir ou occupant une fonction d'autorité sont dans la mire. L'ordre social n'est jamais qu'une autre manifestation du carcan à quoi se réduit la réalité, de sa structure oppressive, limitative, figée.

L'armée, ou la carrière militaire, est une cible systématique de la raillerie du narrateur. Dans *Palafox*, les personnages de Chancelade et du général Fontchevade, scandent le texte de figures inlassablement moquées. Emblématiques de la brutalité foncière des hommes bien sûr (le général aime son métier, « les perspectives sont bonnes, on a du temps pour lire, que l'on emploie par exemple à tirer les lapins » - Pal, 35) mais aussi de la dérision d'une Histoire aussi vaine que meurtrière et depuis toujours recommencée. Les nouvelles du front que donne régulièrement Chancelade sont frappées des stéréotypes, des formules éculées accompagnant invariablement les compte-rendus d'une armée en campagne.

Le récit par le narrateur du *Vaillant petit tailleur* de son service militaire, dans un style héroï-comique, offre un autre exemple de cette ironie que ne manquent pas d'exciter les valeurs et vertus supposées du soldat, du guerrier, dégradées dans le texte, rabaissées, réduites à la seule expression - refusant par avance toute autre possibilité de discours qui en ferait un objet de plus haute considération - des pulsions de meurtre. « C'était mon premier sang, tous les militaires vous diront qu'il est le seul qui coûte. Les plus coriaces d'entre eux y compris, vêtus jusqu'aux lobes des oreilles du cuir de leurs godillots, reconnaissent qu'il leur aura fallu attendre la deuxième expérience, le deuxième homme tombé sous leurs balles, pour goûter une joie sans mélange. » (VPT, 102)

Incarnant d'une autre manière l'“enfer de la répétition” et la soumission à un ordre strict, contraignant jusqu'à l'aliénation, la vie monastique constitue dans le même récit une autre cible du narrateur, en un discours qui, à l'extrême distance des termes nobles et du

registre élevé censés mieux convenir à un tel objet (la méditation, les élans de la prière), en font la pathétique manifestation d'un dérèglement menant droit à la démence. « La stricte observance de la règle qui devait soulager les moines du souci de l'heure les précipite en vérité dans l'enfer de l'emploi du temps. » A force d'immobilité (autre nom, ici, de la raideur), les pensionnaires finissent « effarés, entravés par leur robe comme les statues qu'ils adorent, pris de démence dans leurs liens. » Au terme de la “démonstration”, au bout de ce fil “logique” déroulé sous nos yeux, la conclusion s'impose : « La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. » (VPT, 165-167) Une fois encore, c'est l'inscription du sujet dans les mailles étroites (robe de moine, camisole de force, à terme quelle différence ?) d'une loi immuable qui est au cœur de la dénonciation. Et, plus généralement, la religion, en tant que puissance prétendant régenter les vies, autorité qui édicte des commandements (avec la Bible à qui l'on peut, en fin de compte, faire dire à peu près tout ce que l'on veut).

Corps, matière, institutions sociales : c'est le pouvoir sclérosant des cadres et des structures de tous ordres qui se trouve pêle-mêle dénoncé. La raideur de cadavre (jusqu'aux “gestes de révolte” qui “sont tous dans le plâtre” - CD, 10) au sein même du vivant, voilà, sous les formes les plus diverses, l'ennemie. Partout menaçante, s'insinuant dans ses gestes, ses mouvements, ses paroles (nous reviendrons bien entendu plus longuement sur la critique du langage), ses pensées, c'est elle qui guette dans les plis que le sujet ne peut éviter de prendre.

Dans cette perspective, l'éducation n'est pas épargnée, ou plutôt le dressage, à quoi elle est souvent réduite, l'ingurgitation forcée de règles et de préceptes avec quoi elle se confond. Éduquer, au sens le plus large qui soit, depuis les tout premiers apprentissages, est d'abord envisagé par Chevillard comme une opération visant à figer l'individu. « On nous apprend péniblement à parler, péniblement à marcher, puis, cela acquis, nous reçûmes l'ordre de nous taire et de rester assis là sans bouger. » (P, 37)

Dans *Du Hérisson*, le récit par le narrateur de sa vie de pensionnaire dans un établissement catholique fait de l'édification religieuse et de l'enseignement dispensé une description où le pathétique se mêle au sarcasme. S'y trouve mise en lumière une existence

vouée au rabougrissement, au racornissement, (voire pour finir, là encore, à l'effondrement psychique), ne laissant d'autre choix que l'anéantissement ou l'évasion. La communauté des frères figure une sorte de parangon du groupe social en tant que pourvoyeur mortifère, dévitalisant, de schémas de pensée, de règles strictes pour l'esprit comme pour le corps. Bien que « chacun des frères développ[e] son jeu singulier de mimiques », l'image qui s'impose est celle du « mimétisme communautaire produisant néanmoins tel rictus ou tel plissement de nez simultanément sur toutes ces figures de gargouilles » (DH, 247). La condition de l'interne (extrapolation de celle de l'individu dans le monde) est de se trouver en permanence sous la menace d'un ordre qui le dépasse, l'englobe et le contraint. La seule issue (en quoi l'on peut voir la tâche assignée à l'écriture) réside dans ses propres ressources, sa propre capacité à se libérer, par le jeu conjoint de l'imagination et de la conscience - conscience nécessairement critique. « Tout se passe dedans. Il s'évade par l'intérieur. Il creuse en lui un tunnel vers la sortie. » (DH, 244)

1.5 *L'ordre du privé*

Au-delà de la sphère publique, les formes convenues d'organisation sociale font aussi l'objet d'une charge au plan privé. La famille et le couple sont particulièrement ciblés. Ces deux « espaces », à travers un traitement caricatural quasi systématique, font figure de microcosmes où s'exacerbent les rapports conflictuels, fondés sur l'égoïsme et la brutalité, qui semblent, chez Chevillard, au cœur même de toutes les relations interpersonnelles. Dans la « cellule » familiale telle qu'elle se présente, il faut entendre « cellule » au sens carcéral. Entre détenus, la vie en commun s'apparente souvent à de violentes prises à partie. Les repas de famille sont les moments privilégiés de l'expression d'une hostilité mutuelle, voire de sauvages règlements de compte. C'est ainsi que, dans *Les Absences du capitaine Cook*, la réunion des convives attablés dégénère aussitôt et tout naturellement en carnage. « C'est parti, on s'entredévore, le père mange le fils, le fils

mange la mère, la mère mange la fille, la fille mange le père » (ACC, 24), la ronde infernale se poursuit en une description apocalyptique, grotesquement féroce, où chacun agresse chacun, armé de ces deux armes de poing : couteau et fourchette.

Moins sanglant, le repas décrit dans *Au Plafond* est le théâtre plus banal - et c'est cette fois sur le convenu de la situation que l'accent est mis - d'une dispute entre Hans Raffin et son père. « Silence des femmes en contrepoint. Tous font tinter leurs couverts. La révolte adolescente a depuis toujours trouvé ses accents les plus beaux au cours des repas en famille et sur cette petite musique des fourchettes dont la transcription pour guitares électriques est une aberration, selon Kolski ». (AP, 112-113)

L'adolescence encore, en tant que l'un de ces "rites immémoriaux" tellement attendus, conformes, provoque, au même titre que l'enfance, la raillerie du narrateur du *Vaillant petit tailleur*, qui ne voit dans ces deux âges que le déroulement de programmes,

où le merveilleux et le fantastique même sont des disciplines qui s'intègrent dans la formation dispensée quinze années durant, couronnée par une éruption cutanée dégoûtante, et au cours de laquelle les sujets développent une certaine capacité à se débrouiller dans leur langue natale qu'il serait injuste de nier (ils savent par exemple demander leur chemin) et un bel esprit de rébellion, formant alors des hordes puissantes, incontrôlables, qui ne reçoivent d'ordre que des publicitaires. (VPT, 192)

Tout comme les déterminations induites par les lois physiques élémentaires, les déterminismes psychologiques, et tout ce qu'ils contiennent de platement, désespérément commun, subissent l'assaut de la narration. Crab a trouvé la parade : il passe la journée entière à accumuler les impressions les plus propices (entre une visite au zoo et, pour finir, un dernier arrêt "devant une vitrine de lingerie féminine, ou de farces et attrapes"- F, 105) à une activité onirique débarrassée de ces pesants lieux communs. Prolongeant Furne, qui jugeait intolérable la soumission à l'ordre des choses, matérialisée par les opérations successives du mécanisme de la digestion, et implorait l'avènement, enfin, de la féerie, Crab s'efforce, à son étrange manière, de faire advenir celle-ci :

Cette nuit encore, ses rêves seront fabuleux. Assez des vieilles histoires de famille et de leurs pauvres variantes œdipiennes, de la nostalgie rancunière, des visites répétées du grand-père défunt et autres apparitions nocturnes du boulanger quotidien. Il n'y a vraiment aucune raison de s'ennuyer en dormant. (F, 105)

La cruauté des relations familiales ne s'énonce jamais dans un registre pathétique ou sur le mode réaliste. Avec l'ironie, le sarcasme, le grotesque, l'humour noir y a aussi sa part, qui colore notamment, dans *Les Absences du capitaine Cook*, le récit du jeune homme ayant vécu toute son enfance enfermé par ses parents dans un placard. « Chaque matin, ma mère entrebâillait la porte et nous troquions en silence une assiette vide et un pot plein contre un pot vide et une assiette pleine. [...] Parfois, elle poussait la délicatesse jusqu'à me donner l'assiette déjà vide, le pot déjà plein. »(AC, 44)

Il est à noter que la relation particulière mère-enfant fait apparaître en plus d'une occasion un lien étroit entre maternité et cruauté. C'est le cas dans *Palafox*, avec le personnage d'Olympie, que ronge la jalousie « quand la mère [il s'agit d'une vipère] commence à dévorer deux par deux ses petits, [...], Olympie à qui furent refusées les joies si simples de la maternité » (Pal, 36 - 37), ou encore le petit garçon, dans *La Nébuleuse du Crab*, qui aura quatre ans demain et cherche une explication au silence inquiétant de Crab, mort. « Mais il comprend soudain, il comprend en apercevant sa mère à la cuisine, par l'entrebâillement de la porte, qui verse de la mort-aux-rats dans la pâte de son gâteau d'anniversaire. » (NC, 119) Pour autant, on n'y trouvera pas matière à un quelconque développement pathétique. Car, en même temps que le réel - et davantage encore -, c'est la représentation qu'en donne la littérature - et singulièrement le roman - qui s'avère la cible dernière. Chevillard confirme là encore sa position : « Le roman aime le psychodrame familial et le mélodrame amoureux -ce que la vie de toute façon nous servira. On peut compter sur elle. À quoi bon dès lors ce destin redoublé par le roman ? »¹ Nulle chance donc, dans ces récits, de voir évoqués sous un jour réaliste « ces psychodrames familiaux, domestiques, amoureux, dont la vie même est lasse, et encore toute cette singerie de personnages... »²

Les lois sont partout, elles enchaînent l'humain - y compris dans la conscience la plus aiguë que l'individu peut avoir de sa singularité, de son unicité - à un "destin". Ces lois, la présence du réel dans les récits de Chevillard ne semble avoir d'autre motivation

¹ Éric Chevillard, "Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes", *art. cit.*

² Éric Chevillard, "Douze questions à Éric Chevillard", par Florine Leplâtre, *art. cit.*

que de les mettre à nu, à travers un discours de dénigrement ou leur représentation bouffonne, incongrue, paradoxale. Le domaine conjugal n'échappe pas à cette déchéance de l'un dans la série, de l'unique dans le déterminé.

Dans *Au Plafond*, le narrateur, désireux que sa compagne quitte le sol et le rejoigne, ne peut manquer de se questionner : « - et puis après ? fonder un foyer ? m'enfermer avec elle dans ce rapport doublement égoïste, plus exclusif que le cercle, à quoi se réduit l'attachement amoureux ? » (AP, 125) Bonheur conjugal, déconfiture du couple, les deux termes subissent le même traitement moqueur. Le récit des "quelques semaines de parfaite harmonie" que vit "notre homme" avec son épouse en est une illustration.

Ainsi quand il renversait par maladresse le contenu d'un saladier sur sa robe s'écriait-elle Oh mon amour ! J'étais justement en train de penser au sein de ma félicité que la seule chose qui la pourrait accroître encore serait de recevoir sur ma robe le contenu d'un saladier [...]. Puis leurs rapports inexplicablement s'altérèrent, il fut prodigieux une dernière fois en lui présentant le bel Argentin qui devint son amant le soir même. (AC,137 - 138)

Cet ironique "inexplicablement", qui paraît d'autant plus intimement lié au verbe qu'il lui est antéposé, semble tout naturel, comme intégré aux mécanismes, à l'usage, et ne nécessitant sans doute pas que l'on s'y attarde. Tout comme ces caricaturaux « doctes personnages postés à chaque coin de rue, peu pressés de regagner le foyer où s'impatiente, dès que le potage fume, leur épouse revêche, laquelle les identifie depuis quarante ans grâce au journal qu'ils portent tous les soirs sous le bras, comme convenu [...] » (CD, 74)

1.6 *Les relations avec les autres*

Égoïsme, agressivité, brutalité, cruauté, désir de meurtre, ces traits consubstantiels aux relations familiales ou conjugales, étendent leur emprise à l'ensemble des relations avec autrui, telles que les envisagent ou les vivent les narrateurs et les personnages des récits. Pour ceux-ci, autrui ne peut exister que doté, par principe, d'un pouvoir de nuisance et d'hostilité. Les autres sont cette masse, le plus souvent indifférenciée, anonyme, par

essence brutale, agrégat de solitudes et d'égos agressifs qui rendent impossibles tout lien fraternel comme toute communication.

« Ce monde est brutal, imprévisible, incompréhensible, terrifiant, la communication entre les êtres est impossible et la solitude de chacun absolue, définitive : les autistes ont tout simplement raison », énonce d'un ton définitif le narrateur de *Du Hérisson* (DH, 194 - 195). Le caractère sans appel de l'énonciation, qui renvoie le monde à une brutalité en quelque sorte ontologique et les êtres à une solitude radicale, nous le retrouvons en de nombreux endroits.

Et les agissements pacifiques ne sont que dissimulation, « double jeu excitant [qui] rend supportable enfin la vie en société » (AC, 87, 88), comme l'énonce le narrateur des *Absences du capitaine Cook*. Dans l'un de ces renversements si caractéristiques chez Chevillard, l'inaccompli, le non effectif, accède au statut de seule (ou plus grande) vérité, tandis que la réalité n'est présentée qu'affublée d'un masque de comédie, qu'il s'agit de (jouer à) dénoncer, lever. Sans doute la pulsion agressive ou meurtrière reste-t-elle le plus souvent virtuelle ("notre homme" est d'ailleurs, rappelons-le, "un tueur en série [qui] n'a pas encore commencé"). Elle n'en demeure pas moins une sorte de noyau qui, même inaperçu, même sans effet immédiatement visible, opère, agit dans tout ce qui a l'apparence de réunir les hommes.

Dès les premières lignes de *Un Fantôme*, Crab apparaît d'abord et avant tout comme un être inévitablement amené à rencontrer l'autre sur le mode de la confrontation. En un autre renversement, le simple fait sans conséquence de croiser maladroitement - en se faisant mutuellement obstacle - quelqu'un (d'emblée dénommé "son adversaire"), est déjà énoncé en des termes qui disent le combat plus que la gêne passagère : « [...], c'est sans issue, l'affrontement. » (F, 9)

Les circonstances d'ordinaire connotées du plus haut degré de civilité, d'aménité, se révèlent des terrains encore favorables aux comportements guerriers. Ainsi, de même que les repas de famille sont le théâtre de féroces règlements de compte, la conversation à plusieurs devient une arène où seul compte pour chacun de pouvoir se faire entendre,

« il s'agit donc d'empêcher l'autre d'aller au bout de son anecdote, soit en profitant d'un silence, soit en lui coupant grossièrement la parole, pour placer sa propre anecdote, malgré le peu d'intérêt qu'elle suscite chez l'adversaire avant tout soucieux de poursuivre la sienne, on appelle conversation cette prise de bec sauvage et sans merci, il paraît qu'on se sépare bons amis. » (P, 71)

“L’adversaire”¹, tel est de nouveau le nom par lequel est désigné l’autre.

Le plus anodin des contextes, l'événement le plus dénué en apparence d'animosité, se voient hissés, en des extrapolations qui ne se veulent que de naturels, d'évidents prolongements, au rang d'horizons lourds de menaces :

« Qu'il soit parfois possible, rarement, mais tout de même parfois possible de tourner le dos à un homme sans que celui-ci en profite aussitôt pour vous assommer ou vous poignarder, Crab trouve cela émouvant, très émouvant, extrêmement émouvant, pourquoi ne pas le dire, les larmes lui montent aux yeux. » (F, 61)

“Lyncheurs solitaires” sympathisant contre le narrateur d’ *Au Plafond*, “brutes qui nous ont appris le monde” (ACC, 102), les autres, dans leur masse indifférenciée, n’adviennent le plus souvent qu’en tant que blocs d’egoïsme, gêneurs patentés ou assassins potentiels. Leur présence ne se décline qu’entre les deux pôles de l’indifférence (l’inattention) et de l’hostilité.

Le registre de l’humour encore une fois se substitue à l’évocation dramatique ou pathétique. L’hyperbole atteint une sorte de comble dans la déclaration du narrateur d’ *Au Plafond* qui, ayant pour commencer, avec toutes les apparences de la raison, indiqué n’être pas sujet au délire de persécution, en vient pourtant à constater qu’

il semblerait, par-delà les dissensions irréductibles qui altèrent les rapports entre les hommes, que l’accord se soit fait sur un point, la belle unanimité si improbable, autour de moi, contre moi, tacitement, que ce soit en vérité un devoir pour chacun de s’attacher à ruiner ma tranquillité, le seul idéal qui rassemble, ruiner ma tranquillité [...]. (AP, 83)

Pour le narrateur ou les personnages, il s’agit dès lors, dès l’hostilité première des autres reconnue, d’adopter la seule posture qui convienne, une posture de parade.

¹ C'est aussi le nom de Satan, en hébreu.

Quant à la riposte, elle figure plutôt comme un rêve caressé, s'accordant mal avec le comportement réel qui situe personnages et narrateurs du côté d'une inadaptation foncière, d'une inaptitude à intervenir efficacement sur le monde. La riposte, en réalité, n'opère que dans le domaine du songe, à travers les comportements plus qu'étranges, irréels, de ces personnages de doux-dingues, incarnations d'impossibles contre-propositions. Ainsi, par antithèse, des sortes de « familles d'élection » peuvent tout de même se former, petits clans au sein desquels il devient possible de nouer des relations de confiance, voire d'affection. Ce sont, dans *Au Plafond* et *Le Caoutchouc, décidément* en particulier, des associations d'originaux, d'êtres décalés, en rupture avec la société et la norme des comportements humains, et porteurs d'une dimension critique tout autant qu'ils incarnent la douceur, la fantaisie, l'inventivité, êtres métaphoriques, à l'instar d'une Mme Stempf retenant ses enfants dans ses flancs pour les protéger du monde. Ces personnages participent à faire apparaître en creux, en négatif, l'insupportable réalité des rapports entre les hommes. Hors ces enclaves (irréelles), point de salut - ou par le seul biais, pour les narrateurs, de l'écriture, de l'entreprise littéraire.

Crab (qui « voudrait frapper lui aussi - donner son coup de sabre -, mais il n'en a pas le loisir, l'urgence est toujours de parer ceux qu'on lui porte. » NC, 50) est un « raseur de murs », pour qui le danger principal consiste à rencontrer d'autres promeneurs de son espèce, rasant les murs en sens inverse, car alors « entre Crab et son vis-à-vis l'affrontement est inévitable » - l'affrontement qui constitue, on s'en souvient, le seul terme imaginable pour Crab se heurtant de même aux autres dès la page d'ouverture de *Un Fantôme*.

L'homme ne s'accomplit en être social qu'à la faveur d'heureuses dispositions à se conformer aux lois en vigueur, ou au prix d'une intervention sur soi-même ayant pour terme la négation de soi-même. « Il faisait à chaque fois de louables efforts pour s'adapter, il adoptait les coutumes du moment, il se pliait, s'alignait, se rangeait (car on ne parle correctement de l'homme en société qu'avec l'argot des magasiniers) » (NC, 56)

Une autre solution consiste à prendre la fuite, trouver refuge dans la solitude (ou, pour certains personnages - ceux notamment constituant les « petits clans » -, dans cette folie douce dont nous avons parlé), un refuge choisi autant que subi, puisqu'il matérialise le seul

espace restant, le seul habitable pour l'être incapable de se contraindre aux règles du système social en vigueur, d'y occuper une place, de s'y affirmer. Ainsi Crab, « s'il ne peut s'enfuir, s'enfouit. » (F, 153)

Du rêve d'hôpital de Crab (NC) - réalisé dans *Le Caoutchouc, décidément* avec la Fondation Zeller - à la nuit comme havre où le silence et l'obscurité fournissent aux narrateurs écrivains les conditions idéales pour se mettre à la tâche (riposter), à l'écart du vacarme et de l'hostilité ambiantes, nombreuses sont les occurrences du lieu clos vécu comme abri. Lorsque Furne découvre la chambre aux airs de cellule qui lui est réservée, sa perception est celle d'une pièce agréable (« peu spacieuse, mais qui parle d'y fonder une famille ? »), où il se trouve “enfin en lieu sûr” (CD, 34). Dans la phrase qui introduit la description de cette chambre, « Furne entre seul dans sa cellule, il y sera bien » (CD, 33), un lien d'équivalence, une association naturelle s'établit entre les mots “seul” et “bien”. Seul donc bien.

À travers le registre de l'énonciation péremptoire, hyperbolique, du caractère nécessairement hostile de la présence d'autrui, il faut entendre, au-delà de la formulation martelée d'une évidence à faire admettre, l'expression d'une blessure vive, et, dans la volonté de parade, voire de riposte, sans cesse affichée par le personnage ou le narrateur en butte aux autres, l'aveu d'un moi grandement vulnérable, proie d'une extrême sensibilité. Dès l'enfance, le narrateur d'*Au plafond* se présente comme “apeuré, solitaire déjà comme un vieux mâle”, pour qui

autrui, avant toute autre détermination, était [...] cette tierce personne qui survient toujours mal à propos. Quand l'attention générale me prenait pour objet, je me sentais arraché à moi-même, aspiré, vidé de toute ma substance [...]. De longues minutes étaient ensuite nécessaires pour que je me recompose une identité dans la solitude [...] (AP, 10)

Dans cette difficulté de la relation aux autres, c'est donc une certaine complexion du sujet, narrateur ou personnage, qui se lit. Des traits distinctifs récurrents, de roman en roman, s'ils n'élaborent pas une psychologie (telle n'est surtout pas leur fonction), permettent de repérer quelques invariants qui structurent la figure du héros ou du narrateur, révélant ce que nous nommerons les misères du moi. L'inadaptation au monde, la timidité

ou la lâcheté, une tendance à l'ennui, un penchant à la mélancolie ou à l'attente vaine et sans objet en constituent les aspects les plus saillants. Ils ne s'énoncent cependant jamais en termes d'introspection, d'auto-analyse. L'inscription du moi dans le texte n'a pas pour objet une volonté de saisie, de compréhension, ni même une prétention à la représentation fidèle de ce moi. On n'entendra donc ici nul auto-apitoiement, nulle auto-flagellation, nulle clameur désespérée - tout comme, bien entendu, l'autocélébration du moi, sa revendication, ne sauraient être de mise -, face au caractère oppressif, brutal, cruel, des « autres ».

L'ordre des choses, le système en vigueur : à côté de la mise à nu infatigable, de la dénonciation acharnée de ses lois, ses représentants font aussi l'objet de charges constantes. Ils incarnent la raideur, la rigueur : du calcul, de la construction, de la raison. Qu'il s'agisse du "partisan de l'unité", de "l'amateur de réalité", de "l'expert incontesté de la question du moi", ronflante triade d'"arrogants messieurs" présente dans *Les Absences du capitaine Cook*, ou encore du "gros cousin cardiologue", qui, de passage dans ce même récit, reparaît dans *Du Hérisson*, ces figures apparaissent comme les hérauts de la logique, de la pure pensée rationnelle, ennemis de la fantaisie, du songe, de l'imagination.

On observe, une fois encore, une similitude entre les termes employés à l'intérieur des récits et ceux dont use l'écrivain à l'occasion d'articles et d'entretiens. Dans *Le Caoutchouc, décidément*, le chirurgien, le savant, l'ingénieur sont appelés par Furne « lâches et laquais [...] qui font le jeu du système en vigueur, [...], tous asservis, [...], tous aux ordres » (CD, 28). Comment ne pas déceler un écho de "lâches et laquais" dans ce "prêtre et valet"¹ à quoi, cette fois, l'écrivain compare le romancier, "zélateur actif du système en vigueur" : « J'éprouve un curieux sentiment de honte - le mot n'est pas trop fort - lorsque l'on dit de moi que je suis un romancier. J'entends prêtre et valet. » Et plus loin, à propos des "*bons vieux romanciers*" :

Ils ne vont pas laisser rouiller d'aussi beaux outils, des machines aussi performantes. Il faut que ça tourne, et ça tourne. On voit mal dès lors comment sortir de là, comment s'en sortir et résister à tous ces conditionnements psychologiques et culturels que le roman ne remet

¹ Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *art. cit.*

pas en cause et conforte, au contraire - spécieuse littérature de propagande.¹

Le réel imposant sa loi, voilà ce qui, de la part des personnages et des narrateurs tout autant que de la part de l'auteur, est dénoncé comme manquement aux pouvoirs de l'imagination, à l'appel de la fantaisie. Dénonciation qui s'effectue sans doute sur le mode de l'argumentation souvent paradoxale, ou absurde, de l'ordre du jeu, dans le récit. Comment tenir raisonnablement rigueur au chirurgien de « [remboîter] les quatre membres de l'accidenté sans fantaisie, [...] aucun toupet ni la plus légère innovation » ? - CD, 29).

Tandis qu'elle prend, dans les déclarations de l'auteur, des inflexions qui, si elles n'échappent pas toujours aux exagérations dont sont coutumiers dans leurs discours les personnages du récit (on a quelquefois le sentiment que l'auteur dans ses entretiens s'exprime un peu "à la manière de" ses personnages et ses narrateurs), la situent bien plus du côté de l'argumentation rationnelle, car il est alors le plus souvent question d'un discours *sur la littérature* (terrain d'une critique raisonnablement élaborée), et non plus *sur le monde* (terrain d'une contestation globale, radicale qui ne peut s'accomplir sans, d'une certaine manière, forcer le trait, déformer).

Les "conditionnements culturels" dont parle Chevillard dans l'article cité plus haut recouvrent un champ largement labouré par la contestation. Celle-ci alors admet une forte parenté entre les discours contenus dans les récits d'une part et les déclarations de l'auteur d'autre part. Car elle s'attache à un objet qui n'est plus tant le monde que sa représentation. Avant de nous pencher sur le cas particulier - mais le plus développé - de la littérature, arrêtons-nous sur ce qui, de la culture comprise dans une large acception, fait l'objet de la charge.

¹ *Ibid.*

2 LA CIVILISATION ET L'ESPRIT DE SÉRIEUX

Mais que fait l'homme de sa merveilleuse intelligence ? Je déposerais volontiers la mienne dans un coin quelques heures par jour, avec mon crayon et ma gomme. En vérité, je n'ai besoin d'elle que pour écrire. Le reste du temps, elle m'embarrasse. Fernando Pessoa dit très bien que cette intelligence ne nous sert finalement qu'à ériger en systèmes "*ce qui pour les animaux consiste à dormir au soleil.*"¹

La contestation radicale qui se trouve au cœur des romans de Chevillard (et qui touche, nous l'avons vu, l'ordre social autant que l'ordre privé des relations à autrui) s'avère, plus largement, une entreprise de rabaissement de l'homme dans ses prétentions à organiser, à maîtriser le réel, à en occuper le centre, et en tant qu'objet d'un certain type de discours, d'une certaine vision, de certains modes de pensée (humaniste notamment) et de représentation. Il s'agit, d'une certaine manière, de renverser l'homme de son piédestal, de mettre à mal la haute image qu'il peut être tenté de se former de lui-même, de faire tomber les masques, ceux de l'homme civilisé (tout en évitant de verser dans un discours sérieux visant à la démonstration rationnelle, fondé sur l'argumentation logique, puisque celui-ci se présente comme un travers qu'il s'agit, aussi bien, de dénoncer).

C'est donc à ridiculiser l'homme paré du prestige, intellectuel et moral, de la civilisation, de la culture, que s'attacheront les narrateurs.

2.1 *Civilisation et progrès*

Face à la prétention de l'homme à se représenter comme seul détenteur, parmi les espèces, d'une intelligence et de ce fait autorisé à exercer une sorte d' "autorité", il s'agit pour commencer de mettre l'accent sur la vanité des avantages et bénéfices réels censés découler de ce supposé pouvoir. Selon Crab,

ce n'est pas tant notre goût pour les viandes rouges et les salades vertes qui nous distingue des autres animaux [...], ni notre rut sans façon, notre allégeance aux puissants ni notre vaillance soudain raffermie pour combattre un nain malade, et le gober, mais les

¹ Éric Chevillard, "Le monde selon Crab", entretien avec Richard Robert, *Les Inrockuptibles*, n° 47, juillet 1993.

cathédrales gothiques par exemple expriment bien en quoi consiste notre originalité, une tendance à tout compliquer [...] - et cela justement établirait notre prestige sans égal parmi les populations terrestres. (NC, 100)

Dans un autre de ces renversements, dont nous avons indiqué combien ils sont fréquents chez Chevillard, Crab énonce alors la “théorie” d’une évolution au terme de laquelle

chacun des animaux a vu son intelligence diminuer, ses esprits s’obscurcir, sombrer sa mémoire et ses facultés raisonnantes, en même temps que se développaient son agilité, sa beauté propre et sa grâce naturelle, [...]. Ce fut l’harmonie enfin, qu’un dernier demeuré trouble encore avec ses anxiétés, ses hontes, ses adolescences répétées. Seul entre tous, l’homme n’est pas parvenu à se débarrasser de la conscience. (NC, 101)

À l’encontre d’une vision téléologique de l’Histoire, qui inscrirait la succession des civilisations depuis le fond des âges dans une perspective de progrès, c’est une forme de stagnation qui caractérise cette succession (d’où la possibilité de raconter l’Histoire à rebours qui paraît au narrateur de *Préhistoire* tout aussi pertinente, en laquelle « on verrait se dégager aussi bien une logique de progrès », « depuis l’époque des villes automobiles » jusqu’au « confort de nos cavernes modernes ». « Cette aventure [...] n’eût pas été plus insensée que l’histoire véritable. » - P, 129, 130) Insensée, c’est à dire frappée d’une sorte de folie, de délire, sous couvert de raison, de logique, de performance technologique, et définitivement sans orientation, à l’écart d’un chemin vers une réelle amélioration, un réel perfectionnement humain.

On ne trouvera cependant pas trace, chez Chevillard, d’une quelconque nostalgie, d’un quelconque désir de retour en arrière. La négation, ou la relativisation, de l’idée de progrès n’impliquent aucune pensée réactionnaire. « Le rêve de l’âge d’or rejoint celui des lendemains qui chantent, ce sont de doux songes qui parfois rendent la situation présente moins pénible et alors peut-être, seulement, ils adviennent en effet, puis le rêveur est rappelé à la réalité (présente pénible)... »¹ L’entreprise n’est pas de célébrer un passé enviable, pas plus d’élaborer un discours proprement politique, fondé sur la vision d’une

¹ Éric Chevillard, “Questions de préhistoire”, Entretien avec André Benhaïm, *Écrivains de la pré-histoire*, ouvrage collectif dirigé par Michel Lantelme et André Benhaïm, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, décembre 2004.

société meilleure. L'évolution des sociétés humaines depuis l'entrée de l'homme dans l'histoire s'apparente à une fatalité – « Nous savons aujourd'hui que l'homme est le fruit d'une série de hasards. L'évolution telle qu'elle s'est produite n'était pas fatale. En somme, l'Histoire commence quand les jeux sont faits. La préhistoire est au contraire l'âge où tout était possible »¹, et il ne saurait être question ni de proposer quelque solution que ce soit du côté de jadis, ni d'en fournir une lecture idéologique.

La notion de civilisation, avec tous les prestiges dont elle est parée, est donc soumise à une dénudation permanente qui s'effectue sur le mode de la satire. S'écartant du discours polémique, le genre satirique peut, selon Marc Angenot, « prendre alternativement ou simultanément deux formes: la forme descriptive et partiellement argumentée du *tableau grotesque* (êtres et idées) ou la forme narrative du *récit satirique, carnavalesque*, marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de *montrer*, en grossissant les traits. »² C'est une telle opération, de raccourci grotesque, qui s'accomplit, par exemple, dans l'évocation de

ce rejeton ultime qui entra dans l'Histoire, enfin, fondateur de toutes les traditions qui engendra pour la première fois des enfants moins débrouillards que leur père mais auxquels il donna une excellente éducation et qui devinrent des hommes dignes de ce nom, puis des vieux soldats, quelle magnifique aventure. (P, 87)

Balayant ses dehors de complexité, de subtil enchevêtrement de faits, la réduction de l'Histoire à une explication par l'élémentaire, le primitif, s'effectue en d'innombrables reprises à travers un tel traitement satirique : « Si je ne devais plus connaître du monde que ce hérisson naïf et globuleux infesté de parasites, solitaire et terrifié, qui dévore ses petits et n'envisage les autres créatures que sous l'angle de leur comestibilité, ne serais-je pas encore assez amplement informé ainsi pour parler de géopolitique en connaissance de cause ? » (DH, 191) s'interroge ainsi le narrateur de *Du Hérisson*. Et c'est encore la satire qui fournit l'explication de ce que l'humanité s'éloigne tant, dans son actualité, des nobles attributs supposés la définir, se montre en réalité si peu à la hauteur de ce qui la détermine prétendument comme espèce supérieure :

¹ *Ibid.*

² Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, éd. Payot, 1982, p. 36.

nous sommes nous-mêmes aujourd'hui les descendants d'une espèce voisine et rivale de l'espèce humaine anéantie dont nous usurpons le prestige et les privilèges et dont nous singeons les manières civilisées, [...], je ne vois partout que des chimpanzés qui s'appliquent, et plus ils y mettent de sérieux, plus ils sont ridicules. [...] Je suis prêt à défendre cette hypothèse comme une vraie théorie : nous avons éliminé l'homme, puis nous avons pris sa place, et je le prouve : jamais l'homme, doué de la double faculté de raisonner et de rire, la seconde pour contrer la première, jamais l'homme ainsi éclairé ne serait entré dans l'Histoire. (P, 90-91)

À de nombreuses reprises au cours du récit *Préhistoire*, l'Histoire est identifiée à une fiction. L'homme en y entrant, avec l'apparition de l'écriture et donc la possibilité du récit, devient ce

personnage de fiction dont les aventures extraordinaires se poursuivront de livre en livre jusqu'à la disparition de l'écriture, un jour ou l'autre, car ces aventures finiront par lasser à leur tour, tant il est vrai que leur succession rapide et ininterrompue décrit la plus parfaite figure de l'immobilité que l'on ait connue depuis les grandes glaciations du quaternaire. » (P, 43)

On reconnaît ici un grief similaire à celui que l'auteur exprime à l'égard de ces « psychodrames familiaux, domestiques, amoureux, dont la vie même est lasse »¹, ou encore à l'égard de « la répétition », qui est « l'autre nom de la malédiction qui nous frappe. »²

L' Histoire véhiculée par (transmuée en) un récit est l'objet d'une accusation de sempiternel ressassement semblable à celle portée contre le roman. C'est le même mouvement trop régulier, mécanisme trop bien huilé, à l'amplitude étroitement circonscrite par la même logique répétitive, qui suscite la récrimination.

Un double grief s'énonce donc à l'égard de l'Histoire en tant que récit : d'une part le mensonge de l'identité (cette « identité fictive de l'homme », cette « fiction biographique officielle qui lentement se substitue à la simple vérité des faits » - P, 160), d'autre part l'inlassable (et lassante) représentation des mêmes mécanismes à l'œuvre.

¹ Éric Chevillard, « Douze questions à Éric Chevillard », par Florine Leplâtre, *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 95.

2.2 *Le récit de l'Histoire*

L' Histoire est un récit. La représentation des faits par leur narration dans des textes occupe la place du réel même. Ce mouvement d'identification du récit et du réel concentre deux critiques majeures, qui sont aussi celles adressées au roman : le simulacre et la répétition.

Tout se passe comme si l'entrée dans l'écriture avait signé pour les sociétés humaines une sorte de « fatalité d'Histoire », apparentée à une chute - ou à un enkystement dans les codes, les conventions du récit - autant qu'à un progrès. Ce qui advient avec l'écrit (et à quoi les hommes ne sauraient renoncer), c'est le pouvoir de se donner à soi-même une image cohérente, assurée, de soi-même dans le temps. Chevillard dénonce l'écart entre cette image et la réalité. Le roman *Préhistoire* se veut tout entier une manière de repoussoir, qui s'inscrit dans cet espace vide encore de narration - *donc* de mensonge -, cet espace d'avant le récit. Le texte (*Préhistoire*) s'élabore dans un en deçà du récit (du moins celui attendu), comme la période (la préhistoire) échappe à la possibilité de sa constitution en un récit complet, non lacunaire. Pour l'auteur, « la préhistoire est ce temps qui précède le récit, ce grand roman que l'homme se raconte à lui-même depuis qu'il écrit et qui redouble son aventure. Je l'envisage comme le temps d'avant le mensonge, y compris celui que perpétue la littérature. »¹

A travers l'écriture de l'Histoire, c'est une illusion de maîtrise qui se trouve contestée, une volonté d'inscription du réel dans un discours soumis aux lois du raisonnement logique, de la causalité, qui prétende le contenir tout entier et le doter de contours nets et d'une signification infaillible. Ainsi le narrateur d' *Au Plafond* imagine-t-il les historiens du futur penchés sur son cas justifier sa présence énigmatique, l'élucider - dans une langue tissée d'expressions consacrées véhiculant une assurance ici moquée - :

et comme on pouvait s'y attendre, à ce moment-là parut un homme qui portait une chaise retournée sur la tête, voilà ce qu'ils diront, ou : il eût été surprenant, dans ce contexte, que ne parût point un homme portant une chaise retournée sur la tête, ou : ce qui devait arriver arriva, un homme parut qui portait une chaise retournée sur la tête [...]. (AP, 22)

¹ Éric Chevillard, « L' autre personnage du livre, c'est le lecteur », Entretien avec Éric Chevillard, propos recueillis par Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner. Disponible sur < www.eric-chevillard.net >.

Toute tentative de cet ordre, qui se donne pour ambition de cerner de mots le réel, d'en livrer la forme, d'en établir le sens à l'intérieur d'un récit ou d'un discours, se voit disqualifiée, renvoyée à son inanité, à son caractère de dérisoire prétention. Toute explication du réel ne peut être qu'une explication abusive.

Au-delà du récit de l'Histoire, la contestation prend pour cible les « discours de savoir », qui font du réel l'objet d'une connaissance définitive et d'interminables débats sur le mode sérieux. A ce titre, la critique du discours scientifique côtoie celle du récit de l'Histoire.

Cette ambition de maîtrise trahit une volonté de se rassurer à bon compte. La construction du récit (mais tout aussi bien de quelque forme que ce soit se voulant dépositaire de la réalité) est assimilée à une construction de l'esprit, par laquelle s'opère une mise en forme, une mise en ordre, une mise en cohérence.

L' Histoire est bien connue. Nous possédons les textes. Les textes se recourent. Souvent, les textes se répètent. Ainsi nous sommes sûrs. [...] les faits sont là, toujours les mêmes, ce qui est bien l'essentiel. [...] le lecteur des textes n'apprécierait guère de lire une version de l'histoire trop différente de celles qu'il a déjà lues et qui se rejoignent au point de n'en faire qu'une, la même bonne vieille histoire à chaque fois, la même magnifique aventure, ainsi nous sommes sûrs. (P, 88-89)

Avec l'avènement de l'écriture et l'entrée dans l'Histoire s'effectue la mise au point d'instruments conceptuels sensés soustraire la réalité à son opacité. La critique porte alors sur tout usage du texte, du livre, du document ayant vocation à donner sens et forme reconnaissable à l'homme et au monde. Sont alors dénoncées

[...] nos visions du monde, lesquelles sont de pures hallucinations, sinon des conceptions mentales délirantes, cela devait être dit, mais qui finissent malgré tout par constituer un univers, le nôtre, dont la vraisemblance dépend uniquement de la précision de nos encyclopédies et de nos atlas, de nos liturgies, de nos classifications, de nos plans. (P, 104)

Et puisque le roman et le récit de l'Histoire se fondent l'un et l'autre sur « le même jeu de causes et de conséquences », il n'est pas étonnant de trouver sous la plume du narrateur du *Vaillant petit tailleur*, porté à la plus extrême fantaisie narrative, cet autre

dénigrement de la « vraisemblance », intimement liée à une démarche trompeuse, abusive, une élaboration qui s'attache d'abord, inévitablement, à plier le réel, à le conformer aux usages, codes et conventions du discours ou du récit : « Je rappelle en passant que le souci de vraisemblance est une préoccupation de menteur. » (VPT, 70)

Parallèlement à cette illusion de maîtrise d'un réel par essence fuyant et qui ne saurait se laisser réduire à des discours ou des récits, l'Histoire, aux yeux de personnages et de narrateurs désireux avant tout d'échapper à la malédiction de la répétition, présente cet autre travers majeur de donner forme, par les textes, à l'incessant retour de schèmes, de structures invariables. Selon Furne, les historiens sont « les plus noirs suppôts du système en vigueur, Wisigoths immortels et radoteurs, ils ne se lassent pas de rappeler ses triomphes anciens sur l'innocence et sur la fantaisie. En le montrant complaisamment à l'œuvre depuis que le monde émonde, ils lui confèrent tous les caractères de la fatalité [...]. » (CD, 116)

A travers leurs récits, c'est la monotone répétition de l'homme en guerre avec lui-même qui s'énonce. Au fond - de nouveau sur le mode grotesque -, « les leçons de l'histoire traitent surtout de tactique et de stratégie : quel chapeau choisir pour conquérir le monde, comment instaurer la Terreur, comment s'autoproclamer roi sans polluer ses draps, [...], la marche à suivre, les pièges à éviter, les erreurs à ne pas commettre. » (CD, 116 - 117)

À quelques détails près, rien de vraiment neuf ne semble pouvoir advenir sous le soleil, la réitération apparaît comme l'horizon inéluctable de l'Histoire. Réitération du mal, bien entendu. Ainsi, pour Egger, l'un des acolytes du narrateur d'*Au Plafond*, le salut ne peut venir que d'une échappée hors du monde, « dans l'espace inviolé au-dessus de nos têtes ». « Vous avez compris qu'il n'était plus possible de saper les bases de cette civilisation enlisée dans ses déjections. » (AP, 78) Une telle échappée, qui se concrétise dans l'espace de la diégèse par l'installation des personnages au plafond, métaphorise l'ambition de l'écrivain Chevillard : « Mes romans voudraient plutôt instaurer un temps hors de l'Histoire, propice à une méditation poétique et à toutes sortes de spéculations. »¹

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 96.

Pour Dominique Vaugeois, « la pensée élaborée par Chevillard est une négation totale de toutes les conceptions téléologiques de l'histoire, et de toute notion de progrès, qu'il considère comme une forme de vanité. »¹

Cette volonté d'en rabattre à l'homme, à la vanité de ses discours, notamment sur lui-même, conduit le narrateur de *Préhistoire* à rendre quasi contemporains des moments considérés, dans les modes de pensée habituels, comme fort éloignés les uns (appartenant à la préhistoire) des autres (situés dans l'histoire moderne). C'est donc à une même époque que l'homme, « presque simultanément, isola le feu et l'atome. » (P, 76) Dans le roman, l'équivalent spatial de cette simultanéité est figuré par la contiguïté des espaces préhistorique et moderne, qui s'opère par glissement de la description de la grotte à celle de l'appartement du gardien. « L'élargissement extrême de la perspective historique conduit à réduire la spécificité de l'homme et, surtout, à réduire le privilège accordé, dans la perception du passé de l'espèce humaine, à la partie relativement brève qui coïncide avec l'écriture de l'histoire. »² C'est ce sur-place de l'espèce humaine que l'on reconnaît figuré avec les peintures anthropomorphes sur les parois de la grotte : « Cet air éberlué est bien le nôtre - la malice du regard et l'ironie du sourire n'y pourront rien changer, notre visage est un gros nez qui exprime surtout l'incompréhension. » (P, 117 - 118)

On trouve, à l'égard du discours scientifique, la même posture de dénigrement que celle adoptée à l'encontre de l'Histoire, les mêmes accents moqueurs.

Je suis à la fois amusé et ému par cette prétention à tout expliquer, à tout éclaircir. Le personnage du scientifique ou du savant qui développe une connaissance, une compétence dans un domaine spécifique, ultra pointu, m'inspire beaucoup de sympathie et en même temps il m'apparaît assez pathétique, clownesque, dérisoire. Ce mélange d'arrogance et de naïveté fait de lui un représentant parfait de l'espèce humaine dans son rapport au monde. Mes moqueries à son égard n'épargnent donc personne, ni moi non plus.³

La figure drolatique du Professeur Opole, qui apparaît en plusieurs romans (*Préhistoire, L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster, Du Hérisson, Les Absences du*

¹ Dominique Vaugeois, « " L'encre retourne à l'encrier ", Le " préhistorique " et l'écriture de la fiction contemporaine », *Le Roman français au tournant du XXIème siècle*, (sous la direction de) Bruno Blankeman, Aline Bruna-Murel et Marc Dambre, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 175.

² *Ibid.*, p. 175.

³ Éric Chevillard, « Questions de préhistoire », *art. cit.*

capitaine Cook) est l'incarnation récurrente - flanquée parfois de confrères dont la présence permet la mise en scène de controverses, acharnées autant que dérisoires, entre savants - de cet esprit rationaliste, classificateur, objet de la raillerie.

Pierre Jourde a noté combien le zoologue est une figure négative dans les romans de Chevillard. « Antithèse du créateur, il s'acharne à ranger le vivant dans des formes rigides. »¹

Comme l'écriture de l'Histoire est soumise à la mise en doute de l'enchaînement logique et nécessaire des faits, de la causalité par laquelle un sens est donné au temps, le discours scientifique - ou la caricature qui en est faite - attire sur lui le sarcasme en tant que discours de savoir et de maîtrise.

Bruno Blanckeman a commenté l'intégration par Chevillard, dans *Du Hérisson*, d'un texte de Buffon, dans l'*Histoire naturelle*, sur l'animal en question :

«De Buffon, écrit Blanckeman, Éric Chevillard retient [...] l'élasticité anti-systématique d'une démarche qui se veut à la fois scientifique et littéraire, didactique et poétique, et ouvre la voie à la zoologie, l'anthropologie, la paléontologie avant que ces pistes de savoir entremêlés ne se figent en champs disciplinaires autonomes, secteurs de connaissances compartimentés tous dotés d'un jargon spécifique. »²

Un double mouvement, soumis à la critique chevillardienne, semble se dessiner dans cette entreprise de maîtrise, ces discours de savoir, incluant la manie classificatoire : une volonté de domination du réel, et, en fin de compte, une soumission à son ordre. C'est à partir du rôle, de l'usage que l'écrivain (comme les narrateurs et les personnages) entend assigner aux mots, au langage (le pouvoir, la liberté d'inventer) qu'il faut lire cette critique. Au fond, ce qui se dessine dans l'ambition de maîtrise du réel, c'est bien l'acceptation de son autorité, un consentement à fonctionner à l'intérieur d'un réseau déterminé par les relations de causes et d'effets, selon les lois de la raison, contre lesquelles la narration s'élève, avec lesquelles, à tout le moins, elle joue, en les détournant.

¹ Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 486-487, juillet-août 1993, p. 210.

² Bruno Blanckeman, « "L'écrivain marche sur le papier" : une étude du *Hérisson* », *Roman 20-50*, n° 46, décembre 2008, p. 71-72.

C'est à partir du désir d'en user autrement des mots (priviliégiant la fantaisie, l'imagination, la surprise) que le discrédit est jeté sur les systèmes d'explication. La fidélité au réel, au « système en vigueur », qui fonde la visée, constamment renouvelée, d'une meilleure saisie, d'une plus complète compréhension du monde, trahit une double attitude de domination et d'assujettissement à laquelle la narration s'efforce d'échapper.

Un seul terme semble ici pouvoir convenir pour couvrir les deux grands objets de la contestation à l'œuvre dans les romans de Chevillard - le réel et ses représentations - : la *reproduction*. Aux deux sens de ce mot : l'action de se reproduire, d'une part - la charge s'effectuant alors contre la réitération sans fin du même, qu'il s'agisse des lois régissant le monde physique ou l'humain -; l'action de reproduire par imitation, d'autre part - la charge se portant alors contre ce qui, à travers le langage, se veut la représentation cohérente, stable, du réel. Selon Michel Raimond, l'état de crise permanente du roman depuis la fin du XIXe siècle révèle un monde où la certitude fait défaut.

[...] le moi apprenait bientôt qu'il s'échappait à lui-même et qu'il était miné de conflits souterrains. [...] Et voici que la science se mêlait de rappeler à grands fracas ce que les moralistes avaient si souvent aperçu : que tout observateur est enfermé dans un point de vue limité ; que nul ne peut posséder sur le réel une vue omnisciente : le contact était définitivement perdu avec l'absolu.¹

2.3 *L'homme rabaissé*

En outre, c'est la place que tend de manière croissante à se donner l'homme au sein du monde qui se trouve stigmatisée, à savoir : seul au centre du vivant, coupé de la nature, exerçant sur celle-ci sa tyrannie.

L'avenir que nous nous fabriquons est plutôt inquiétant, technologique à mort. Nous sommes tentés de lui opposer notre passé rustique pour lequel nous nous prenons sur le tard d'une étrange nostalgie, alors même que tout l'effort de l'homme depuis cet âge préhistorique tend vers cela, cet avenir technologique à mort, ce monde entièrement sous contrôle. Ce paradoxe est au cœur de l'aventure humaine : nous avons fui un monde inhabitable, glacial, avec des crocs de loup partout, mais, emportés par notre élan, nous nous précipitons vers un autre enfer que nous pressentons aujourd'hui²,

¹ Michel Raimond, *La Crise du roman*, Paris, José Corti, 1966, p. 481.

² Éric Chevillard, « Questions de préhistoire », *art.cit.*

déclare Chevillard

L' « expansion catastrophique » de l'homme s'avère une menace pour la nature cherchant à « réserver des espaces de tranquillité aux autres espèces animales » (F, 139).

Le récit *Sans l'orang-outan* offre la vision d'un monde post-apocalyptique. Avec la disparition des deux derniers spécimens des grands singes roux, représentants d'une nature bafouée, méprisée, le désastre est inéluctable.

Parce que vous imaginiez sans doute que le monde allait rester le même ainsi décapité, tandis que roulait par-dessus bord le crâne de l'orang-outan, son cerveau de 450 cm³, ses exceptionnelles ressources d'intelligence et d'imagination, que nous allons continuer à progresser avec le même allant dans la résolution des énigmes, à édifier avec la même sûreté les constructions philosophiques sur quoi se fondent la sagesse des nations et, individuellement, la conduite éclairée d'une vie bien comprise ? (SO, 59)

Ce qui situe Chevillard - redisons-le - définitivement à distance de toute espèce de conception, de tout discours de type réactionnaire, conservateur, nostalgique d'un monde révolu, comme de tout discours proprement militant, c'est l'absence fatale de référence à un autre état du monde possible - passé ou à venir - en présence de l'homme.

Au cœur de l'entreprise de rabaissement de l'homme, dans ses prétentions à organiser, maîtriser le réel, à s'imposer comme le centre envahissant du monde, dans sa vanité à se parer des prestiges de la civilisation, de la culture, à faire de soi l'objet d'une somme inépuisable de « discours de savoir », de vérité, un assaut sans répit est mené contre l'esprit de sérieux. « [...] la gravité nomme également ici ce sérieux incroyable dont l'homme est le représentant unique et guignolesque »¹ affirme Chevillard, commentant le double sens qu'il faut entendre dans la « gravité », mise en question - et sur un mode métaphorique, en échec - dans *Au Plafond*.

Personnage de ce récit, l'artiste Kolski, compagnon complice du narrateur, assume un discours guère éloigné : « Elles [*ses activités*] s'exerçaient dans le domaine de l'art [...]. Les autres domaines, m'expliqua Kolski, politique, économique, religieux, sont des métaphysiques conçues par nos cerveaux fort lourds qui ne tiennent en l'air accrochés au

¹Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 21.

ciel que par une poignée de cheveux. » (AP, 45)

Quant au narrateur de *Du Hérisson*, en qui l'on peut voir un double figuré de l'auteur, écrivain comme lui, comme lui écrivant la nuit, c'est aussi la pesanteur du sérieux qu'il prend pour ennemie : « [...] j'attendrai que la journée se passe et que vienne la nuit si jolie avec ces astres où l'homme, trop lourd, n'est pas admis. »

Et c'est dans des termes assez semblables à ceux de Kolski qu'est décrit, dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, le système qu'Albert Moindre se propose d'anéantir dans sa tentative « de réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes » : « Nos systèmes politiques, économiques, scientifiques, philosophiques, religieux, éducatifs, et encore nos précieux petits systèmes individuels, organiques, nerveux ou digestifs, sont court-circuités immédiatement, ou s'affolent, se dérèglent et flanchent dès qu'un tigre paraît : il faut tout reprendre ensuite, tout réinventer » (OP, 104). Et sans doute peut-on y lire, d'une certaine manière, elle aussi métaphorique, l'ambition que se donne Eric Chevillard en tant qu'écrivain, de substituer les pouvoirs du langage au « tigre mangeur d'hommes ».

L'humour, la fantaisie, le jeu avec la logique et la raison, le jeu avec les codes littéraires, l'ironie, le pastiche, l'attention aux possibilités de bifurcations, de chemins de traverse offertes par le langage, le primat accordé à l'imagination : les formes que revendique Chevillard s'élaborent dans une distance permanente du sérieux. À cet égard, le personnage de Désiré Nisard incarne une sorte d'antinomie idéale, d'absolu repoussoir de l'écrivain narrateur (autre porte-voix de l'auteur et de son credo littéraire) :

« Personnage épais, grossier, stupide et fier de ces qualités, toujours en démonstration : un pas sur l'escargot, un pas sur la pâquerette, c'est Nisard qui avance. Écoutons son refrain : « *Ce qui fait la gloire des siècles d'or et l'inépuisable popularité de leurs grands hommes, c'est qu'ayant fondé des mouvements de raison, ils échappent aux caprices de l'imagination. Ils sont immortels, parce qu'ils ont leurs bases dans la raison humaine qui est immuable ; ils sont obligatoires, parce qu'il n'y a pas plus d'ordre intellectuel hors de leur exemple qu'il n'y a d'ordre matériel sans les lois.* » » (DN, 23, 24)

3 LA LITTÉRATURE ET LE ROMAN

Nous avons jusqu'à présent évoqué les cibles principales de la contestation à l'œuvre chez Chevillard sur le plan du réel : le monde et l'homme. Ces objets de la critique font apparaître de plus larges catégories, en lesquelles ils s'inscrivent : le *raide*, le *figé*, d'une part (à quoi s'oppose par exemple, comme nous l'avons vu, l'éloge du caoutchouc) ; d'autre part, la répétition, le *déjà-là* reproduit à l'infini dans les limites physiques, psychologiques ou sociales qui déterminent le réel comme un carcan. Dans tous les cas, c'est la dénonciation radicale d'un ensemble d'entraves qui font système qui se trouve au cœur de cette critique. Dans l'ordre du réel, la liberté, la capacité d'invention, l'accomplissement d'une singularité constituent une sorte d'horizon inatteignable au sein des multiples déterminations hors desquelles le bond semble impossible.

Cependant, cet horizon d'échec ne constitue pas, loin s'en faut, le terme ultime d'une écriture qui se plaît à jouer (se jouer) des lois, des règles et des codes, et à retourner contre eux-mêmes les motifs de l'impuissance et de la redite. Au-delà de la protestation adressée au réel (sur le mode non sérieux qui sied à qui ne saurait proposer sans rire - ou sans une intention poétique - le programme d'échapper à la gravitation universelle), c'est le champ de la littérature et du langage qui constitue le principal domaine d'intervention pour l'écrivain, le seul possible à ses yeux. Et c'est, en conséquence, sur la littérature et le langage que porte l'essentiel de la critique.

« Si le monde n'offre que peu de prise à ma hargne, le roman, oui, en revanche, qui n'en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser », proclame Chevillard. ¹

La littérature, le langage : en eux se confondent la cible visée et l'arme employée. En ce qu'ils manifestent le réel, s'efforcent d'en donner des représentations, c'est donc sur eux que se concentre la plus grande part des assauts.

¹ Éric Chevillard, « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art. cit.*, p. 37.

3.1 *Le monument littérature*

Avant de nous pencher de plus près sur ce qui, dans les formes que se donne la littérature, excite la hargne de l'écrivain, il nous paraît utile d'aborder une critique d'ordre plus général, celle de la littérature en tant que « monument ».

Dans l'extrait cité précédemment, tiré de *Démolir Nisard*, les « monuments de raison » censés fonder la grande littérature, « gloire des siècles d'or », heurtent de front le rôle assigné par Chevillard à l'entreprise littéraire, apparaissent comme une sorte de contre-programme de l'écriture telle que ce dernier la conçoit. A l'inverse de la vénération que lui voue un Nisard, en effet, c'est, pour Chevillard, d'abord le monument Littérature qu'il faut mettre à mal.

« [...] l'humour me permet aussi de tenir la littérature à distance, le monument Littérature. Si je la dépouille de cet humour, je n'en vois plus que l'emphase et la prétention, elle me semble appartenir à un autre âge, comme si le dernier souvenir d'elle était consigné aussi dans les *Mémoires d'outre-tombe*. »¹

L'aspect massif, écrasant, pourvu de l'autorité inattaquable des grandes œuvres, présente cette raideur, ces lignes comme figées dans le marbre, susceptibles de provoquer la vindicte ou l'ironie de l'écrivain, ou pour le moins d'éveiller sa résistance. Plus que de mettre en question la valeur de ces œuvres (à aucun moment il ne s'agit vraiment d'en débattre), il s'agit d'échapper à l'excès de solidité, ou de solennité dont-elles sont dotées, de résister à leur prestige, leur caractère officiel, de même qu'il s'agit, sur le plan de la diégèse, d'échapper à la tyrannie du réel (ou de dénoncer la résistance du réel face aux désirs d'émancipation des personnages, à leur quête de liberté et d'invention).

Livre entre les livres, la Bible matérialise au plus haut point cette autorité, ce prestige, et cette parole édifiante. En tant que telle, elle s'attire en plus d'une occasion la raillerie de l'écrivain, sa volonté d'en dégrader la dimension sacrée.

¹ Éric Chevillard, « Douze questions à Éric Chevillard », par Florine Leplâtre, *art. cit.*

« La main trouve sans le chercher le verset lumineux [...]. De la même façon, le pied peut frapper le ballon en n'importe quel point de sa surface et l'envoyer droit au but. Tout dépend en fait de la qualité du joueur » énonce le narrateur des *Absences du Capitaine Cook*. (ACC, 141)

C'est la même charge qui s'effectue, antérieurement, dans *Le Caoutchouc, décidément* : « [...] mais s'il fallait ajouter foi à tout ce qui s'imprime, songe Furne, songe en particulier à la somme théologique de Saint-Thomas d'Aquin. » (CD, 81) L'assaut sera de nouveau donné par le narrateur du *Vaillant petit tailleur*, que « l'autorité de la chose imprimée ne laisse [d'] étonner » (VPT, 71), et qui greffe sa dénonciation des histoires édifiantes et de la signification morale que prétendent contenir les contes de fée sur celle d'une « littérature » tout à la fois dotée du plus haut coefficient éthique et capable de servir de caution au mal : « Les livres saints n'ont-ils pas justifié depuis toujours les plus sanglantes boucheries ? [...] Il n'est pas une torture que le bourreau ne puisse légendier d'un verset. » (VPT, 227) L'angle d'attaque choisi ici est celui de la relation qui unit l'émetteur et le destinataire d'un message nécessairement soumis à la fragilité, l'ambiguïté des interprétations.

Cette volonté de délester l'œuvre littéraire de sa charge imposante, de la pesanteur de ce prestige et de cette autorité, se trouve maintes fois transposée dans le domaine des arts, et notamment de la peinture. Un exemple en est Pompe, l'extravagant artiste de *Du Caoutchouc, décidément*, interné dans la fondation du professeur Zeller pour s'être rendu coupable d'accrocher dans les musées de nouvelles toiles « à la place des vieux Velasquez, vieux Rubens, vieux Goya, vieux Cézanne ». (CD, 42) Quant à Michel-Ange, « Michel-Ange, je le badigeonne » (CD, 42), s'exclame-t-il (illustrant un peu en ceci la manière d'un Chevillard recouvrant de sa pâte les genres canoniques - voire les œuvres, comme pour *Le Vaillant petit tailleur*). Comme en écho, on trouve dans *L'Autofictif voit une loutre*, où Chevillard parle en son nom, cette note, datée du 21 octobre (2008) : « Dans le musée, de ternes tableaux de chasse et de bataille, de sinistres natures mortes et autres sempiternelles descentes de croix et mises au tombeau pathétiques. Ces murs défraîchis auraient grand besoin d'un bon coup de peinture. » (A, vol 2, 29)

Autre artiste iconoclaste, Kolski renseigne ainsi le narrateur sur ses activités : « Elles s'exerçaient dans le domaine de l'art, plus exactement se vouaient à étendre le domaine de l'art, pour en sortir enfin [...] » (AP, 45).

Ni tout à fait sérieuses, ni tout à fait fumeuses, les « théories » et les pratiques de personnages tels que Pompe et Kolski nous rapprochent du discours d'un Jean Dubuffet, pourfendeur de cette culture institutionnalisée, trop souvent confondue avec l'académisme, dénonçant « cette équivoque du mot [...] mise à profit pour persuader le public que la connaissance des œuvres du passé (celles du moins qu'ont retenues les clercs) et l'activité créatrice de la pensée ne sont qu'une seule et même chose. »¹ Pompe et Kolski sont bien de ces « têtes de cochon », de ces « esprits regimbeurs » dont l'ambition est de maintenir la création vivante. « L'institutionnalisation, écrit Dubuffet, est [...] ce qu'il faut sans répit combattre, car elle est la force opposée à celle de la pensée individuelle et donc de la vie même ; elle est proprement la force contre laquelle la pensée se constitue ; elle est à la pensée comme la pesanteur au sauteur, au projectile. »² Il ajoute, plus loin : « La position féconde est en définitive celle de refus et contestation de la culture plutôt que celle de simple inculture. [...] L'important est d'être contre. »³

Comment ne pas retrouver ici les accents d'un Chevillard, pour qui « s'opposer », « contre-attaquer » sont si souvent déclarés les maîtres mots de sa démarche créatrice ?

On note une semblable attirance pour une vitalité qui se déploie hors des canons esthétiques et de la reconnaissance officielle dans l'admiration que porte Chevillard à Gaston Chaissac, peintre qu'il cite à plusieurs reprises et auquel il a consacré un livre : *D'Attaque*. Sur la quatrième de couverture, on peut lire ceci : « Regardez-les : les tableaux de Chaissac ne seront jamais ces marquetteries desséchées devant quoi l'esthète se prosterne, dont le souffle bavard décolle une à une les écailles ».

Il y a, dans les comportements et les discours des personnages, comme dans les déclarations de l'écrivain, une volonté de ne pas s'en laisser conter, de ne pas se laisser intimider par la culture avec un C majuscule, incluant les monuments Arts et Littérature.

¹ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, Minit, 1986, p. 9.

² *Ibid.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 114-115.

Répétons-le, il n'est nullement question de discuter la valeur, mais bien de contester le poids des œuvres qui constituent cette culture en un territoire réservé et balisé. Dans une autre note (à la date du 22 septembre) de *L'Autofictif voit une loutre*, Chevillard déclare encore :

Beaucoup d'imposteurs parmi les écrivains, mais aussi et inversement, dans la population, de nombreux écrivains qui s'ignorent. Il me semble souvent en effet que si le tour d'esprit singulier de telle ou telle personne que je rencontre s'appliquait à la langue et qu'il ordonnât des phrases, nous verrions naître soudain un écrivain original. Aussi rien ne me désole plus que certaine vivacité de l'intelligence ou encore certaine hyperesthésie auxquelles ne fait défaut qu'un peu de vocabulaire. (A, vol 2, 9-10)

Reprenant d'une certaine manière le but que se propose Kolski dans *Au Plafond* - par l'art sortir du domaine de l'art -, c'est une extension de la pratique d'écriture, débordant le cadre officiel de la littérature, qu'encourage Chevillard, lorsque, à la question « Pourquoi écrivez-vous ? », sa réponse, dans un de ces exercices de renversement qui sont comme sa signature, se mue en une autre question : « Pourquoi vous pas ? » (« Et s'il est vrai que ce monde n'existe pour l'homme que tant qu'il le nomme, vos congénères ne finiront-ils pas par vous en vouloir de ne jamais en placer une ? Et votre contribution ? On l'attend toujours ! »)¹

Au-delà de cet aspect « monumental », la littérature, de manière plus générale, apparaît comme un champ de forces auxquelles il faut s'opposer. Cet apparent paradoxe de l'écriture qui s'accomplit dans une certaine mesure *contre* la littérature se trouve ainsi formulé dans *Un Fantôme* :

Parfois aussi il regarde sa bibliothèque et il n'y trouve rien pour lui, tous ces livres ne parlent que de son ennui : c'est une longue phrase ininterrompue [...], où il n'est question que de son ennui, [...] - une dissertation interminablement terne qui se propose de faire le point sur son ennui - une encyclopédie en mille volumes dont l'article unique traite de son ennui - une somme sur son ennui. (F, 110-111)

Par son ambition à s'en vouloir le reflet, la littérature - ou plus précisément, plus

¹ Éric Chevillard, « Pourquoi vous pas », *Écrire, pourquoi ?*, Ouvrage collectif dirigé par Catherine Flohic, éd. Argol, coll. Écrire, février 2005, p. 23.

nettement, une certaine littérature, mimétique,- tend, selon Chevillard, à redoubler le caractère aliénant, la pesanteur, la monotonie du réel. Ce réel limité, contraint, malgré les variations des expériences individuelles, au-delà de celles-ci, à s'inscrire toujours dans un ensemble de lois, de déterminations qui le circonscrivent, la littérature qui aspire à le reproduire se condamne elle-même, aux yeux de l'auteur, inévitablement, à la redite.

La représentation du réel, qu'elle se décline en une infinité de versions particulières, qu'elle se distribue en un nombre illimité de propositions « uniques », d'œuvres distinctes où se font entendre des voix singulières, ne peut aboutir, par principe, qu'à la répétition de grands schèmes.

Cette littérature assujettie à l'expérience du monde et qui vise à donner de celui-ci une imitation, c'est le roman qui en constitue le genre emblématique. Pour celui qui, en de multiples occasions, déclare « ne pas [être] un romancier », le genre romanesque fait donc figure d'ennemi de choix. Faisant l'éloge de la digression,

c'est en cela que je ne suis pas romancier, affirme Chevillard. Je ne me réfère jamais. Les romanciers ont pour principal souci le sens des équilibres et des symétries. Ceci leur fait écarter tout ce qui les éloigne de leur propos. Ce qui m'intéresse, c'est justement le moment où dans mon récit une petite brèche s'ouvre dans laquelle je vais pouvoir m'engouffrer sans savoir nécessairement où je vais me retrouver. ¹

Dans *Le Hors-sujet*, Pierre Bayard, reprenant les travaux de Randa Sabry, présente l'interprétation selon laquelle « la digression se confond avec la digression explicite », c'est à dire consciente. « Elle est donc perçue par l'auteur - puisqu'elle résulte d'un choix d'écriture - et clairement marquée dans le texte. Elle participe d'une stratégie consciente, dominée par un certain mode de relation ludique avec le lecteur. »² Nous reviendrons dans notre troisième partie sur cet aspect de la digression dans la relation narrateur-lecteur. Elle est, en tout cas, l'un des instruments qui permettent à Chevillard d'échapper, sinon au roman, à sa dimension mimétique.

« Je mime le genre, ses conventions, je joue au romancier »³, déclare Chevillard. La notion, cependant, admet une extension si large de sa définition (l'écrivain reconnaît lui-

¹ Éric Chevillard, « Cheville au corps », *art. cit.*, p. 21.

² Pierre Bayard, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Minit, 1996, p. 20.

³ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *art. cit.*, p. 106.

même l'extrême plasticité du genre) qu'il nous faut ici tenter de mieux cerner ce que l'écrivain entend par « roman », et d'esquisser des contours aussi précis que possible de ce qui, à l'intérieur du genre, et lui paraissant constitutif de celui-ci, suscite son rejet et provoque sa volonté d'en découdre.

Le grief majeur adressé au genre romanesque, et qui contient tous les autres, est donc, redisons-le, de se présenter comme un « redoublement du réel », de « se conformer au principe de réalité ». Comme le reconnaît Chevillard, plus que « le genre protéiforme du roman »¹, c'est bien plutôt le « roman réaliste sous sa forme la plus traditionnelle » qui est visé.

Audacieusement, je pourrais dire que ma défiance à l'égard du genre romanesque vient de ce même malaise de voir redoublée dans les livres l'éternelle destinée de l'homme. Je coiffe donc celui-ci d'une chaise, ou je lui lance un hérisson dans les pattes, il est au moins distrait de ses vieilles préoccupations d'amour et de mort.²

Alain Schaffner met l'accent sur cette distinction qu'il faut opérer dans la position antiromanesque adoptée par l'auteur, et qui est « plutôt une affirmation d'antiréalisme qu'une position résolument antifictionnelle »³

3.2 *La notion de personnage*

Constitutive du genre romanesque, la notion de personnage excite la hargne de l'écrivain. Le personnage, en effet, indissoluble, fatalement ancré au cœur de la fiction romanesque, participe de la dimension mimétique de celle-ci.

En conclusion d'une séquence narrative élaborée dans un jeu virtuose et jubilatoire autour de mots qui font entendre la sonorité « -ange », le narrateur des *Absences du Capitaine Cook* déclare : « Les anges nous manquent. Ce sont eux seuls qui comptent et non les personnages grotesques de la fiction et leurs efforts pathétiques pour nous

¹ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Questions de préhistoire », *art. cit.*

³ Alain Schaffner, « Où est passé le romanesque ? : *Les Absences du capitaine Cook* d'Éric Chevillard », f. 4.

ressembler. Les anges n'ont pas cette ambition de singes, ils sont les seuls êtres qui peuplent le livre. » (ACC, 233)

On rapprochera l' « ambition de singes » dénoncée ici des propos que tient l'auteur pour affirmer détester « le côté calibré du roman », concluant l'énoncé des motifs de sa détestation en fustigeant « toute cette singerie de personnages ».

Anges contre singes, songes contre singes (« fous sont les romanciers qui recréent dans cet espace du songe toutes les contraintes et les servitudes d'une existence humaine et se soumettent à d'autres lois, d'autres conventions aussi pénibles, comme s'ils ne savaient que faire de cette magnifique liberté »¹ affirme Chevillard dans un article écrit sur l'un de ses auteurs fétiches, Lawrence Sterne), les personnages de Chevillard se construisent contre tous les attributs qui les rendraient « ressemblants ». Anges, songes ou encore fantômes, nébuleuses, ils manifestent la réfutation d'une quelconque volonté de représentation, ne prennent jamais « corps » (ce sont des « ectoplasmes littéraires »², selon le terme qu'emploie l'écrivain). Ils affichent au contraire, dans un dédain allègre et ironique, leur écart avec les attributs les plus conventionnels du personnage de roman.

Une inexistence revendiquée, une irréalité déclarée (en laquelle les personnages de Chevillard puisent leur saveur poétique), une volonté de rendre perceptible, souvent spectaculairement, tout ce qui les sépare du réel et les pose comme pures créations verbales, êtres de papier, telles sont les caractéristiques du personnage chevillardien, aux antipodes de ces héros de roman que leurs créateurs prétendent doués d'une vie propre. « Or, je n'ai jamais cru à cette fable des personnages filant entre les doigts de leurs auteurs pour mener la grande vie dans leurs livres » clame le narrateur du *Vaillant petit tailleur* (VPT, 106), faisant écho à celui des *Absences du capitaine Cook* qui raille « la rengaine des écrivains auxquels leurs personnages échappent » (ACC, 220).

Moquant cette affirmation d'une pseudo indépendance de leurs personnages - et dans le même assaut réglant son compte au narcissisme contrôlé dont ils savent faire preuve -, le narrateur des *Absences* clôt ainsi sa diatribe : « Des écrivains auxquels leurs personnages échappent, vaste corporation, seuls les journaux intimes sont dignes

¹ Éric Chevillard, « Une magnifique liberté », *Le Magazine littéraire*, n° 432, juin 2004.

² Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op cit.*, p. 103.

d'attention puisqu'on ne risque pas de les y rencontrer. » (ACC, 221-222)

Le statut des personnages dans les récits de Chevillard est donc de s'affirmer, le plus ostensiblement possible, comme d'exclusives inventions du narrateur, qui, par ce geste, loin de tendre à se faire oublier, affirme sa mainmise sur le récit, le gré de sa fantaisie, de sa liberté d'invention. Ces « personnages », il s'agit de les faire apparaître non seulement *loin de* mais *contre* toute illusion référentielle, de les débarrasser, les désencombrer d'une identité stable, d'une psychologie, d'un vécu, de traits physiques, autant d'attributs de toute façon caducs, à la fois vaines tentatives de ressemblance et fastidieuses entreprises de rendre crédible ce redoublement du réel, auquel aspire le roman.

Les marques d'une désinvolture appuyée à l'égard du traitement traditionnellement réservé aux personnages de roman prolifèrent dans les récits de Chevillard. Rompant le pacte de lecture romanesque, le narrateur de *Palafox* annonce : « [...] un nouveau personnage se présente, son nom ne vous dirait rien, et nous demande asile en se débarrassant d'un lourd havresac de toile beige, que nous n'allons pas inventorier. » (P, 55)

Les personnages de Chevillard défient la description de deux manières : soit parce que leur portrait est rendu impossible par leur inexistence référentielle (ainsi Palafox, ou Crab, privés de tout référent stable, et dont les descriptions successives s'annulent) ; soit parce que le portrait sabote l'intention qui lui est classiquement associée : faire voir, rendre visible, et proclamer ainsi cette prétention à la fidélité au réel, au physique comme au psychologique. Ainsi la figure d'Olympie déjoue-t-elle en trois phrases l'ambition romanesque de camper un personnage :

« Quand on lui sert un pied de veau ou une épaule de mouton, elle y fixe une attelle et les relâche. Voilà qui résume bien le personnage. Il fallait camper Olympie. » (P, 37)

Le portrait chez Chevillard n'est jamais qu'une feinte avouée et semble d'abord attaché à bien faire entendre qu'il n'est que mots. Dans « l'histoire de Salem-Al-Ayari », conte enchâssé dans *Le Vaillant petit tailleur*, la non appartenance du héros à la catégorie de personnage réaliste et l'inanité d'un portrait qui pourrait en être donné est encore l'occasion d'un jeu. Et, pour dire la faiblesse, la petitesse du personnage, la mention « Nageant dans avorton, nageant dans chétif » fait se télescoper les plans de la référence et

du langage, substituant au rendu réaliste l'évocation poétique.

De même, le faux portrait de Méline, dans *Au Plafond*, s'inscrit dans cette volonté d'échapper au réel, cette insouciance proclamée de la représentation. Détaillant les éléments du visage, la description n'a pourtant pas lieu : « Sa bouche sourit comme les barques flottent. Noirs, profonds, d'un noir profond, ses yeux ne verront rien de la beauté du monde tant qu'ils ne pourront se plonger l'un dans l'autre [...]. » (AP, 20)

Dans les dernières pages des *Absences du capitaine Cook*, l'énumération *ex nihilo* de noms propres censés être ceux des « principaux protagonistes de cette histoire, qui graviteraient autour de notre homme et joueraient tous un rôle essentiel, ainsi que les moindres comparses, seconds couteaux, silhouettes minces ou trapues, amis d'amis », donne lieu à une liste sans queue ni tête, que le narrateur clôt d'un improbable « ne serait-il pas grand temps de les introduire ? » (ACC, 202), pour, au paragraphe suivant, les déclarer tous morts.

Contre le personnage romanesque en tant qu'il manifeste l'omniprésence, l'omnipotence de l'homme dans le monde, et sans fin répète ce réel humain, trop humain¹, le « livre sur rien » est l'horizon qui, après Flaubert, séduit Chevillard. « Le "rien"[...] circonscrit plutôt ce champ littéraire ou poétique qui n'est pas encombré par la vulgarité des préoccupations humaines, la brutalité de nos sentiments et de nos destins en série, etc, toutes choses dont il est d'usage de penser qu'elles constituent le matériau même du roman. »²

3.3 *Le déroulement linéaire*

Le roman s'inscrit de (trop) bonne grâce dans le temps. Il n'est pas moins

¹ Dans un article, Chevillard déclare : « [Le roman] est une affaire d'hommes. Un habitat humain. Le roman est la littérature de l'homme seul au monde. [...] Toutes ces histoires d'hommes, encore et toujours, quel ennui - est-il impossible de faire advenir autre chose que l'homme (ce vieux bonhomme) dans la langue ? (« Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *L'Aujourd'hui du roman*, Ouvrage collectif dirigé par Laurent Zimmermann, Editions Cécile Defaut, février 2005.

² Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *Article XI*, 27 septembre 2008.

unidirectionnel et irréversible. Il célèbre cet ordre comme il célèbre les autres lois qui nous contraignent. [...] Ce n'est pas pour rien que l'on vante souvent la minutieuse horlogerie de tel ou tel roman. Moi, il ne me plaît pas de vivre à l'intérieur d'une montre, on n'a pas une seconde à soi - en plus, c'est plein de petites roues dentées pareilles à des scies circulaires. Même les romanciers qui ont l'audace de s'écarter de la narration linéaire pour jouer avec la chronologie ne font finalement que tourner et retourner le sablier entre leurs doigts : ça va bien cinq minutes.¹

L'inscription du roman dans le temps, que Chevillard tient pour structurelle, apparente le genre à ce que la réalité recèle de plus inéluctable : l'écoulement de l'existence entre la naissance et la mort. Dans la perspective d'une mise en œuvre de l'écriture aux fins d'échapper au carcan du réel, qui est celle de Chevillard, le récit s'élabore donc dans la volonté de s'affranchir autant que possible de cette loi, la loi par excellence.

Tout roman met en œuvre dès les premiers mots les conditions de sa fin. C'est un processus d'autodestruction, de catastrophe. Un processus morbide. Tout est noué pour être dénoué. La tension dramatique nous entraîne et même nous précipite vers la fin du livre et la fin de tout. Mes romans voudraient plutôt instituer un temps hors de l'histoire, propice au songe, à une méditation poétique sans enjeu concret.²

Il a été observé que l'œuvre de Chevillard débute, avec *Mourir m'enrhume*, par le récit d'une agonie³. Dans le livre suivant, *Le Démarcheur*, c'est encore la mort qui se trouve au centre d'un récit construit autour de la figure d'un rédacteur d'épithames pour une entreprise funéraire. Le pessimisme, l'espèce de « conscience malheureuse » dont on peut, sous l'humour, la verve, la fantaisie, discerner la voix, s'y mettent ici plus à nu que dans les récits ultérieurs. Cependant, distraire l'homme de « ses vieilles préoccupations d'amour et de mort », échapper à la répétition de ces « psychodrames familiaux, domestiques, amoureux, dont la vie même est lasse », voilà ce qui motive les tentatives des narrateurs de contrecarrer la progression linéaire du récit. « Le romancier décrit avec enthousiasme le piège dans lequel nous nous débattons tous »⁴, écrit Chevillard. Le but avoué de la

¹ Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Questions de préhistoire », *Écrivains de la préhistoire*, Ouvrage collectif dirigé par Michel Lantelme et André Bernhaïm, Presses Universitaires du Mirail, coll. *Cribles*, décembre 2004.

³ Tout comme a été observée une certaine parenté de ce récit avec *Malone meurt* de Beckett, qui présente une situation analogue.

⁴ Éric Chevillard, « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *art. cit.*

narration, selon l'écrivain, consistera à ne pas mettre en action les rouages, les engrenages (temps, intrigue, personnages) qui constituent la machinerie du *bon vieux roman*, que Chevillard voit à l'œuvre sous presque toutes les productions du genre. Au contraire, il s'agira, en les exposant, de s'y opposer.

C'est le lien organique entre histoire et temporalité que s'évertuent à briser les narrateurs. Sortir des histoires éternellement ressassées, c'est s'opposer au déroulement chronologique du récit. Ainsi le narrateur de *Préhistoire* n'a-t-il de cesse de différer son entrée dans le récit (du moins de celui qu'on attend de lui) et observe-t-il, à propos de son penchant à la digression : « Peut-être ai-je progressé davantage qu'il n'y paraît - peut-être constitue-t-elle [la digression] le plus court chemin d'un point à un autre, si l'on y réfléchit bien, tant la ligne droite est encombrée. » (P, 66) S'inscrire dans le temps, c'est s'inscrire dans l'histoire. Et dans un encombrement d'histoires, auquel la littérature se voit réduite.

La rechute dans les sempiternels épisodes de la destinée humaine, la répétition de « destins en série », tel est le danger qui semble, pour Chevillard, guetter le geste d'écrire à l'instant de raconter dans la fidélité au réel.

La digression permet d'échapper à la mainmise sur le récit du temps linéaire, du déroulement chronologique. « Ça ne m'intéresse pas tellement d'en arriver aux faits, confesse l'écrivain. Je préfère le chemin que je trace. »¹ Le récit est dès lors mené d'abord dans la volonté de contrer la ligne droite. L'ambition, tout en concédant au récit une inévitable temporalité, est de saisir toutes les occasions de déjouer le processus d'enchaînement des moments du récit vers sa fin, qui ne peut en être, d'une manière ou d'une autre que le couronnement logique.

Nous l'avons précédemment observé : « Les bonnes surprises se rencontrent aux tournants » (AP, 23). Cette conclusion de l'histoire que raconte Mme Stempf dans *Au Plafond* peut s'entendre comme le credo de chaque narrateur, déterminé à quitter le droit fil du récit qu'il est censé conduire. Plus encore que de saisir les occasions, il s'agit de les créer, les provoquer, parfois dans le plus grand arbitraire. Le narrateur du *Vaillant petit tailleur* se plaît ainsi à envisager d'embarquer son lecteur vers des lieux qui signent un

¹ Éric Chevillard, « Cheviller au corps, *art. cit.*, p. 21.

écart maximal avec le cours du récit.

[...] Pourquoi ne pas nous retirer un an dans un monastère ? Pourquoi ne pas prendre le temps de lire un autre bon livre ? Pourquoi ne pas parcourir à reculons une étape de notre périple ? [...] Puis nous repartirions en flèche et sans dévier sur quelques kilomètres car toute errance bien comprise accueille aussi la ligne droite dès que le chemin louvoie. Car oui, il est possible d'errer d'un pas résolu. (VPT, 111-112),

conclut le narrateur.

Dans un article sur *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Joëlle Papillon observe un basculement de la hiérarchie habituelle dans les éditions contenant un appareil de notes : « Le commentaire en vient à dominer le texte qui est renvoyé en position subalterne. »¹ Si la note et la digression sont bien des procédés distincts, elles « se rejoignent tout de même (avec la parenthèse) sous l'enseigne des « procédés de l'écart », « des outils permettant, à l'écart de la trame narrative, d'incorporer des éléments, notamment discursifs et informatifs, mais également narratifs, à l'œuvre romanesque. »² « Les procédés de l'écart ont en commun qu'ils provoquent une rupture de la phrase ou de la diégèse »³, écrit Joëlle Papillon. C'est bien cette rupture de la diégèse qui est constamment visée dans les récits de Chevillard.

Sur la digression, il nous sera donné l'occasion de revenir dans la deuxième partie de cette étude, consacrée aux moyens grâce auxquels la riposte s'organise contre les principes qui régissent « le bon vieux roman ».

Sans doute, le narrateur en est-il averti : il ne saurait être question d'échapper tout à fait à l'histoire et à la temporalité, qui en constitue l'un des aspects primordiaux, quels que soient les obstacles dressés par la narration pour en détourner le cours.

L'origine toujours mystérieuse des histoires m'intéresse davantage que leur fin, toujours prévisible, c'est pourquoi je ferais un conteur lamentable [...], un piètre conteur uniquement soucieux des commencements, des généalogies, des étymologies, et reculant sans cesse le point de départ de son récit au lieu de passer outre, à la suite, à l'action, puisqu'il lui faudra bien aussi, un jour ou l'autre, quelles que soient les ruses employées [...] pour retarder le plus possible cette issue fatale [...], conclure. (P, 146)

¹ Joëlle Papillon, « Marges et mutineries : *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* », *Roman 20-50*, n° 46, décembre 2008, p. 45.

² Aude Déruelle, « Refus balzacien de la note », p.141-142, dans *L'Espace de la note*, Jacques Dürrenmatt et Andréas Pfersmann, Rennes, Presses Universitaires de Rennes / La Licorne n° 67, 2004, cité par Joëlle Papillon, *ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 48.

« L'intrigue, au fond, c'est une suite qui a du sens, écrit Michel Raimond. Un roman, ce sont des suites d'événements organisés de façon cohérente et significative. La configuration temporelle donne un sens à cette suite : c'est le temps rendu sensible à l'esprit ; c'est, pour l'esprit du lecteur, du temps qui a un sens. »¹

Toute l'entreprise de Chevillard consiste à s'extraire de la cohérence de la représentation du monde à laquelle aspire le roman. Et si la « vocation du romancier » est de « créer un simulacre de la réalité »², celle de Chevillard prend sa source dans la volonté inlassable de dénoncer ce simulacre et de s'en jouer.

Ce que je désigne comme le bon vieux roman, c'est-à-dire le roman qui consiste à raconter une histoire avec un début et une fin, me semble obéir au principe même de l'existence humaine, déclare Chevillard. J'ai du mal à trouver passionnant le roman compris comme un redoublement de la vie. [...] Je ne suis pas contre l'idée de raconter des histoires. [...] Ce qui me déplaît, c'est le roman comme miniature de notre monde.³

Si les romans de Chevillard foisonnent bel et bien d'histoires, le principe qui les sous-tend et les ordonne n'est certainement pas d'offrir des situations présentant un caractère mimétique. L'incongru, la fantaisie, l'attention aux ressources du langage, l'humour, la poésie président bien plutôt - nous y reviendrons - à l'élaboration de celles-ci. Au contraire, le démontage de l'illusion romanesque y apparaît comme le principe dynamique de la narration. Dynamiter les codes, faire voler en éclats les lois du genre (et puiser dans ce dynamitage les ressorts de l'invention, de la fantaisie créatrice) : l'intention n'épargne rien des conventions auxquelles le roman est ordinairement associé. Quitte à grossir le trait, caricaturer, dégrader le genre, en l'assimilant à ses productions les plus traditionnelles. Dans un entretien, à la question de savoir si ce n'est pas « plutôt le roman réaliste sous sa forme la plus traditionnelle que visent implicitement [ses] propos » (puisqu'il est dit en préambule, " le genre protéiforme du roman pourrait après tout se prêter à la métamorphose que vous décrivez "), Chevillard reconnaît :

¹ Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, coll. Coursus, 2008, p. 155.

² Pierre-Louis Rey, *Le Roman*, Hachette, 1997, p. 164.

³ Éric Chevillard, « Chevillard au corps », *art. cit.*, p. 22.

Vous avez raison. Il est évident que le roman est devenu si élastique qu'il finira par devenir synonyme de livre. Il me semble pourtant que demeurent à l'œuvre dans toutes nos tentatives les forces qui ont fait d'ailleurs la beauté du genre, version Balzac, beauté que je sais voir aussi et apprécier mais qui ne saurait être éternellement le fin mot de la littérature.¹

Il nous faut rapprocher cette déclaration d'une autre, qui confirme la nature de la cible visée :

[...] On continue pourtant à confondre le roman avec ce que je préfère appeler le bon vieux roman : une histoire, des personnages coiffés ainsi, habillés de telle façon, de la psychologie, de la vraisemblance. Mais depuis Joyce (et avant lui avec Sterne), nous avons pu éprouver ses qualités plastiques, sa disposition à accueillir même ce qui le conteste.²

Les récits de Chevillard s'ingénient à mettre à mal l'illusion réaliste au cœur de l'intrigue. En confrontation directe avec la prétention mimétique, l'ambition de représenter la réalité, ses histoires cherchent le plus souvent à heurter la vraisemblance, s'élaborent dans le défi à la crédibilité, autant que des personnages, des événements rapportés. Si la référence au réel ne saurait évidemment être tout à fait absente du récit, le but affiché est de jouer avec elle, de la mettre en question, d'en dénoncer la fausseté. Le récit se construit contre l'intrigue « bien ficelée », dont la vocation est de présenter une image ressemblante de l'existence humaine. « Tout devient clair, transparent, on croirait lire les dernières lignes d'un roman psychologique, enfin, le dénouement : après trois cents pages plutôt touffues décrivant les inextricables amours d'un tripier et d'une dentellière, celle-ci s'enfuit avec un funambule et le tripier se pend » (CD, 110), note ironiquement le narrateur du *Caoutchouc, décidément*.

Fils, cordes, boyaux, vieilles ficelles usées, telles apparaissent les trames qui donnent au récit son apparence réaliste. C'est cette fonction de miroir de la réalité, associée au roman, que contestent les récits de Chevillard. Autant que de la part de ses narrateurs, celle-ci fait l'objet d'une dénonciation récurrente de la part de l'écrivain. « Certes le lecteur vit dans le monde et il a l'air de s'y plaire puisqu'il privilégie les livres et les œuvres qui le répètent à l'envi comme autant de miroirs. [...] D'autres sont plus curieux. Ils sont avides

¹ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », Propos recueillis par A. Girard, L. Ruiz, A. schaffner, *Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque, Université de Picardie*, septembre 2006, *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 106.

d'expériences plus radicales, ce que j'aime appeler des expériences de conscience. »¹

La contestation est joueuse et, chassant le romanesque traditionnel, réintègre ses formes dénoncées dans une nouvelle entreprise fictionnelle.

[Le] processus de pulvérisation de la *story*, écrit Alain Schaffner, met en lumière la dimension ludique de la littérature, dans une partie décisive où il s'agit de réussir à captiver le lecteur sans lui offrir les prises traditionnelles du récit mimétique : un héros stable, un narrateur déterminé, une intrigue construite. Où est passé le romanesque ?... Il est ce moulin à vent invisible avec lequel l'auteur se bat et qui, en négatif, donne corps à son récit.²

Le déroulement linéaire du récit est largement contrecarré par ce qu'il convient d'appeler une « esthétique du fragment » dans les récits de Chevillard. Dans la plupart, le texte se constitue sur le parti pris d'une composition fragmentaire.

D'entrée, *Mourir m'enrhume* se présente comme une suite de très courts chapitres sans réelle progression. La fin de M. Théo, si l'on peut dire, piétine. La dynamique du récit est à chercher ailleurs que dans le développement d'une trame. *La Nébuleuse du crabe* et *Un fantôme* se présentent tous deux sous la forme d'une suite de textes (regroupés en 52 sections pour *La Nébuleuse*), le plus souvent indépendants les uns des autres, sans articulations et séparés par un astérisque. De même, les chapitres des *Absences du capitaine Cook* n'offrent aucune continuité de l'un à l'autre. Dans ces trois derniers cas, seule la présence des personnages de Crab (pour *La Nébuleuse* et *Un fantôme*) et de « notre homme » (pour *Les Absences*) permettent d'homogénéiser le texte. Dans *Du Hérisson*, l'aspect décousu de la narration, ouverte à toutes les digressions rejoint le principe formel d'une succession de paragraphes sans liens directs. S'y développe, d'un paragraphe à l'autre, le seul *continuum* de la présence d'un écrivain au travail et d'un hérisson sur sa table. L'absence visible d'articulations logiques, l'évidence du bon vouloir et de la liberté d'imagination du narrateur dans la conduite de son récit traduisent la volonté de briser l'ordre d'un déroulement linéaire. Les textes variés de Pilaster compilés par Marson, auxquels il faut ajouter les commentaires de celui-ci, donnent de même à *L'Œuvre*

¹ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », *art. cit.*

² Alain Schaffner, « Où est passé le romanesque ? : *Les Absences du capitaine Cook* d'Eric Chevillard », *art. cit.*, f. 10.

posthume de Thomas Pilaster l'allure d'une mosaïque de textes. Diverses « citations à comparaître », convoquant les animaux que le héros d'*Oreille rouge* s'attend à rencontrer en Afrique, ainsi que l'insertion de contes, morcellent le récit. Les nombreux intertextes de *Démolir Nisard* contribuent à en suspendre la continuité narrative.

À propos du narrateur de ce récit, Barbara Havercroft et Pascal Riendeau écrivent : « Si son discours, motivé par la haine, affiche une consistance et une cohérence inébranlables, la construction souple du roman favorise l'hétérogénéité, la fragmentation, l'abondance de citations, la multiplication des fictions ou le montage baroque. »¹

L'on pourrait mentionner d'autres exemples : l'intention est toujours d'échapper au déroulement continu d'une histoire, à l'enchaînement de faits, la succession d'épisodes.

3.4 *La contestation du principe de causalité*

En concomitance avec la représentation du temps, l'histoire comme miroir du réel, ou le personnage censé en être le vecteur, le principe de causalité est la cible de l'auteur, comme des narrateurs. Se plaisant à rêver d'un livre sans Nisard, le narrateur de *Démolir Nisard* l'imagine comme un espace sans « nulle mécanique de causes et d'effets pour nous happer ». (DN, 15) Parangon de la logique et du rationalisme les plus étroits, le personnage de Désiré Nisard incarne en effet cette « mécanique bien huilée » du (bon vieux) roman. Au faite des accusations dont le narrateur l'accable, « il a surtout dit le premier mot de la logique et nous sommes enchaînés depuis à son train de conséquences ». (DN, 73)

Avec la même vigueur que les personnages défient les lois naturelles, physiques, la narration déroule son fil dans la confrontation avec cette autre loi, dans l'ordre de la pensée : le raisonnement logique. De même que Furne « exècre le réalisme naturaliste », réprouvant Boileau, « il répugne seulement à énoncer ce qui se conçoit bien, en effet, quel intérêt ? » (CD, 27)

¹ Barbara Havercroft, Pascal Riendeau, « Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même », *Roman* 20-50, n° 46, décembre 2008, p. 77.

Derrière cette répugnance, c'est encore le réalisme de la représentation visé par le roman qui est la cible de l'écrivain. « L'effet de réel s'appuie encore sur le *vraisemblable* en tendant à exclure l'extraordinaire (trop fréquent et non justifié), les incohérences, les ambiguïtés. Le système " cause-conséquence " est donc essentiel pour l'enchaînement et l'explication des actions »¹, écrit Yves Reuter, précisant que « la construction de l'effet réaliste se fonde en grande partie sur la réduction des incertitudes et des surprises de l'histoire. Il s'appuie fondamentalement sur la clarté et sur la justification de l'enchaînement des actions et non sur ce qui les conteste et les suspend. »

L'« effet de réel », son statut de détail à vocation réaliste, suscite l'ironie dans un passage comme celui-ci : « Il referme son carnet, le glisse dans la poche intérieure gauche de sa veste, puis, se ravisant, dans la poche intérieure droite » (Pal, 51).

Toute l'esthétique d'Éric Chevillard semble s'élaborer en opposition à cette « construction de l'effet réaliste », en quête pour sa part de l'« effet de surprise » et s'appuyant sur la contestation et la suspension de l'enchaînement justifié des actions.

La cohérence du déroulement, de la succession des épisodes, l'articulation des faits sous l'empire de la raison, guidée par une logique ultime - cohérence, logique, en lesquelles la fiction serait sensée trouver sa ressemblance avec la réalité -, voilà ce contre quoi la narration, chez Chevillard, cherche à s'élaborer. « [Le roman] est asservi, structurellement, il est du côté des forces de l'ordre. Le souffle narratif et la tension dramatique ne tiennent pas compte des énergies divergentes, contradictoires » affirme l'écrivain². Cette volonté d'ordre, cette visée d'une construction cohérente, rationnelle (jusques et y compris peut-être dans sa représentation de l'irrationnel), le narrateur chevillardien s'emploie par tous les moyens à les battre en brèche.

3.5 *La critique du langage*

Parallèlement à la volonté de désengager la narration de la causalité, la littérature

¹ Yves Reuter, *L'Analyse du récit*, Armand Colin, coll. 128, 2007, p. 106.

² Éric Chevillard, « Écrire pour contre-attaquer », Entretien avec Olivier Bessard-Banquy, p. 328.

selon Chevillard doit se donner pour tâche ce que l'on pourrait appeler, pour reprendre une expression des formalistes russes, une « désautomatisation » du langage.¹ De même que Chevillard, dans sa quête créatrice, prend appui sur la dénonciation des conventions romanesques, présentées comme éculées, indéfiniment répétées dans la même intention pesante et vaine de la représentation réaliste, de même s'emploie-t-il à débusquer les formes figées du langage.

A l'instar des codes et structures du roman qui, à travers leur visée réaliste, confortent les conditionnements psychologiques et culturels, les stéréotypes, clichés, locutions figées, expressions consacrées, constituent un empêchement dénoncé au déploiement de l'imaginaire et de l'invention. Et, tout comme il n'est pas question, pour Chevillard, de situer la narration dans un « au-dehors » absolu du roman, ou du récit (« ces structures ne sont pas si performantes depuis si longtemps pour rien, mais elles sont porteuses d'une idéologie qu'il est parfois urgent de contester »², déclare-t-il à propos du récit de voyage et du roman d'aventures), tout comme, encore, « il va de soi que nous ne pouvons faire autrement, écrivant, que de prendre en compte le réel »³, il s'agit pour l'écrivain, non d'éluder ou de croire s'affranchir tout à fait de cette part figée du langage, mais de la mettre en lumière, de la soumettre à la critique et de la récupérer dans une visée humoristique ou poétique.

Refuser le cliché condamne en général à adopter les postures déjà stéréotypées du poète hermétique, ou du prophète ou du peintre de l'évanescence à la délicate sensibilité, etc. Il est vain de chercher à échapper à la culture. Reste à travailler le cliché. Puisqu'il est déjà là, puisqu'on l'assume consciemment, mélancoliquement, c'est déjà qu'on le domine, mais en toute modestie, sans se croire assez fort pour lui échapper⁴,

écrit Pierre Jourde.

¹ Victor Chklovski, « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Le Seuil, coll. Points, 1965.

² Éric Chevillard, « Cheviller au corps », entretien avec Emmanuel Favre, *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005, p. 18.

³ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art. cit.*

⁴ Pierre Jourde, « L'Œuvre anthume d'Éric Chevillard », *Critique*, n° 622, mars 1999, p. 296.

« La campagne frémit d'aise. Les arbres ondulent doucement dans le vent parfumé et la littérature est pleine de phrases comme celle-ci » (VPT, 253), lit-on sous la plume du narrateur du *Vaillant petit tailleur*.

Les occurrences sont nombreuses de cette mise en lumière des formes sclérosées du langage, qui apparaissent comme le miroir d'un réel sclérosant. La combinaison « labyrinthe inextricable » se voit, dans cette optique, immédiatement suivie de la parenthèse « (pour employer un adjectif lui-même définitivement pris au piège) » (NC, 51). Quant à la « lourde grille », « l'épithète fut fondue, forgée, soudée [...] en même temps que les barreaux, les épais barreaux » (P, 44)

Dans le même mouvement de résistance à la tyrannie du réel, à sa mainmise sur le roman à travers une histoire, des personnages, une chronologie, un enchaînement rationnel des faits, le langage s'impose comme un autre code auquel il faut résister, contre lequel - avec les armes du langage même -, dans le plein exercice d'une conscience critique, il faut se retourner. L'entreprise de libération (dans les limites d'une telle conscience, critique mais en même temps lucide sur ses propres limites) qui anime la narration se fonde sur une perception aiguë des entraves et des manques du langage.

Dans le cours du récit, les narrateurs et personnages se trouvent régulièrement confrontés aux limites que font apparaître les mots. Plus qu'un outil au service de l'expression et de la communication, le langage est alors vécu comme un instrument inadapté en ce qu'il ne saurait rendre compte d'un réel de toute façon toujours trop complexe et lui échappant.

[...] tant que feront défaut les mots scintillants qui exprimeraient chaque nuance de la pensée ou du sentiment, nous ne proférerons que des jugements sommaires et des grossièretés : la rusticité de notre vocabulaire nous y condamne [...]. Il conviendra de multiplier par douze le nombre de mots qui constituent notre langue lacunaire, alors les émotions se couleront dans de longues phrases souples et musicales, plus diverses que la pantomime pour Pierrot empourpré [...]. Une liste de ces mots, abrégée pour des raisons évidentes de volume et de poids, réduite aux verbes de première nécessité, sera incluse dans le *Manifeste* (voir annexes). (CD, 113, 114)

Le langage apparaît tout à la fois comme un instrument défaillant, inapte à réaliser l'ambition du romancier (une ambition par ailleurs fautive, selon Chevillard) de reproduire

la réalité, et comme un obstacle au déploiement de l'imaginaire. Conscient d'être soumis à son ordre, il revient pourtant à l'écrivain de tenter, autant que possible, de s'opposer à celui-ci.

Les mots sont chargés de trop de significations vieilles, avilies. L'emphase les a faussés. Nous ne pouvons plus nous en remettre à eux en confiance. Il faut ruser pour atteindre nos buts et feindre afin de mieux la dynamiter cette gravité inhérente à la langue, laquelle fut tout de même conçue pour garantir l'ordre social, pour servir la raison, et pour que rien de ce qui fut une première fois nommé ne bouge jamais plus. ¹

Dans sa critique à l'égard du langage, Chevillard procède d'une façon assez similaire à celle qu'il porte au roman. Reconnaisant au genre romanesque une certaine plasticité, une souplesse, un potentiel d'invention hors des conventions étroites, de même reconnaît-il la richesse d'expression que permet le langage. Cependant, il choisit de ne pas s'y attarder, mais préfère mettre l'accent sur ce qui, en l'un comme en l'autre, est générateur de pesanteur, de raideur. Comme avec les genres constitués, c'est encore la volonté de se frotter à une force adverse qui semble motiver son rapport à la langue.

« Il me plaît parfois de dénier à la langue cette qualité qu'on lui prête, non sans raison par ailleurs, de figurer la danse de l'idée, d'inscrire les inflexions de la pensée, du sentiment, de la sensation, et de la prendre pour ce qu'elle est aussi : un matériau assez grossier, assez peu malléable, qui appelle le burin plutôt que l'archet », déclare-t-il dans *Des crabes, des anges et des monstres*. Il ajoute, un peu plus loin : « Cet encombrement, cette gêne paradoxale que représente le langage pour l'écrivain au travail, j'aime parfois en jouer. » ²

L'imaginaire se déploie dans ce jeu avec le langage, il est intimement lié à l'exploration des ressources, à l'attention que porte l'écrivain aux virtualités, associations, combinaisons, que le langage rend possibles, actualisables hors des cadres de la logique, à l'écart des stéréotypes. Plutôt qu'une entreprise de déconstruction de la langue (dont il reconnaît tout de même, en passant, l'intérêt que celle-ci peut quelquefois présenter), la résistance pour Chevillard prend une fois encore la forme du jeu.

À l'instar de sa confrontation avec le roman, qui prend appui sur la mise en lumière

¹ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 101.

de traits saillants, de codes et conventions auxquels le genre se voit réduit, sa mise en question du langage s'effectue à partir d'une conscience exacerbée, sans concession, de celui-ci réduit au statut de « langue commune ». Associant les « destins en série » et les mots qui visent à en donner une représentation, Chevillard érige le style comme

une manière d'adapter pour soi les rôles qu'on ne peut de toute façon refuser. [...] La langue commune contribue à cette domestication, *listen and repeat*, si on ne lui résiste pas un peu, on est foutu. Le style [...] témoigne au contraire d'une réaction nécessaire, d'un ressaisissement de soi, d'une revendication vitale. D'ailleurs, la langue s'enrichit de cette lutte menée à l'intérieur d'elle-même. Il faut recommencer sans cesse. ¹

Le « bon usage » de la langue consiste, pour Chevillard, à s'éloigner du « souci de réalisme » auquel celle-ci - notamment dans le genre romanesque - semble soumise. La critique du langage ne va pas, chez l'écrivain, sans la critique de l'illusion réaliste à l'œuvre dans le récit qui se veut (ou que Chevillard voit comme) redoublement de l'existence humaine. Propagandiste d'un réel accablant, complice des forces de maintien de l'ordre (ordre social, ordre naturel), « garante du système en vigueur » et de sa perpétuation, telle lui apparaît la langue, perçue à travers le prisme du roman et de sa préoccupation de vraisemblance. « Du coup, on se confine dans l'usage d'une langue plate, très classique, un peu molle, bourrée de clichés puisqu'on est amené à décrire des situations vécues par tous. » ²

La critique faite au langage porte ainsi principalement sur l'enrôlement de celui-ci au service d'une narration elle-même assujettie au réel, dans sa prétention à le représenter. Ce réel qui, chez Chevillard, se manifeste comme un ensemble de lois et de codes durement ressentis et auxquels il serait vain de vouloir pour de bon échapper, excite un geste revancharde, vengeur : s'en prendre au langage qui se donnerait pour tâche de l'énoncer.

Je me débats surtout contre ce qui est le propre du langage : produire des énoncés où le sens se fige. [...] Voilà pourquoi j'ai plaisir à saboter toutes les constructions que j'édifie. [...] Sitôt la petite structure verbale debout, fièrement campée, je veux la voir en ruine et

¹ Éric Chevillard, « Écrire pour contre-attaquer », *art. cit.*, p. 331.

² Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 22.

ses éléments disjoints réintroduits dans un nouveau chantier. Je viole sans cesse le principe de non-contradiction qui relève ordinairement de l'engagement tacite de l'écrivain envers son lecteur. L'exercice de liberté en quoi consiste ce geste d'écrire ne peut se satisfaire durablement de rien, jamais, d'aucune forme, d'aucune perfection. La raideur cadavérique viendra bien assez tôt sur nous.¹

L'invention, la fantaisie narrative, les paradoxes, la poésie, qui caractérisent les récits de Chevillard, s'élaborent *dans* cette contestation même du langage en tant qu'instrument dévolu à l'imitation de la réalité, celle-ci fondée sur des principes de vraisemblance, de cohérence, de logique.

Nous aborderons dans la deuxième partie les diverses formes que prend cette contestation en acte et le monde si particulier qu'elle définit dans le même mouvement. Contentons-nous pour le moment de signaler que celle-ci n'est généralement pas frontale mais s'effectue le plus souvent sur le mode ludique, dans le jeu avec cette part figée, pour ainsi dire morte, que Chevillard perçoit dans la langue.

Il ne saurait être question pour autant, redisons-le, de la désarticuler (le narrateur du *Vaillant petit tailleur* vilipende « les maladrresses d'écriture [qui] passent pour de folles audaces formelles, le poète écroulé dans son vomi s'est juste autorisé quelques licences comme il en a traditionnellement le droit, et toute combinaison singulière de négligences et de grossièretés se donne pour un style original. » - VPT, 71) La manière d'opérer de Chevillard est différente. De même qu'il prend appui sur les conventions romanesques les plus contraintes pour en jouer, et ce faisant donner libre cours à sa fantaisie créatrice, de même cette « raideur » de la langue lui sert-elle en quelque sorte d'appel d'air. « [...] Il y a une logique à l'œuvre dans la langue, je veux la faire jouer pour moi contre les buts qu'elle sert ordinairement [...] »¹, déclare l'auteur.

La critique du langage, comme celle du roman, apparaît chez Chevillard comme une condition nécessaire du déploiement de l'imaginaire. L'inventivité de la narration semble rigoureusement adossée à la prise en compte - pour les détourner - des cadres les plus stricts, des conventions les plus pesantes, des usages les plus convenus. « Contrairement à ce que l'on pense parfois, je n'ai aucune imagination. (...) tout se joue

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 102.

¹ Éric Chevillard, « Douze questions à Éric Chevillard », Entretien avec Florine Leplâtre, *art. cit.*

dans l'écriture au moment où j'écris. Ensuite, j'obéis aux logiques constitutives de la langue pour donner libre cours à une forme d'invention et de fantaisie. »¹

La perspective esthétique² trouve pour s'accomplir un essor dans la dénonciation de (et le jeu avec) ce qui fige, cristallise, enlise dans la représentation mimétique. Le récit chevillardien n'a de cesse d'échapper à un langage de trop bonne grâce soumis à l'illusion romanesque.

3.6 *La critique des genres*

Le genre romanesque, nous l'avons dit, absorbe l'essentiel de la critique chevillardienne à l'égard de la littérature, ou plus précisément d'une littérature portée à la représentation, au redoublement du réel. Plus largement, ce sont les genres narratifs qui font principalement l'objet, chez Chevillard, de la contestation. Plusieurs de ses récits semblent dans leur globalité construits sur la mise à mal des codes d'un genre (ou d'un sous-genre) particulier : le roman d'aventures avec *Les Absences du capitaine Cook* ; le récit de voyage avec *Oreille Rouge* ; le récit autobiographique avec *Du Hérisson* ; le conte avec *Le Vaillant petit tailleur*.

À côté de ces charges globales contre une forme particulière, on peut observer des charges plus ponctuelles, locales, notamment à l'égard du récit policier (avec *La Vander Fils Compagnie*, par exemple, récit d'une vingtaine de pages inclus dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* - livre qui, plus globalement, peut être lu comme un démontage de l'édition savante) ; à l'égard du conte, encore, à l'occasion d'enchâssements

¹ Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 21-22.

² Celle-ci s'inscrit dans une volonté d'opérer un « réordonnement » du monde, une nouvelle configuration, de le donner à voir hors des représentations habituelles. « C'est cela la marge d'intervention de l'écrivain, écrit Chevillard : il ne peut rien inventer de toutes pièces, il est, de toutes façons, prisonnier du langage, mais il peut, en travaillant sur les mots, révéler un autre pan du réel. » (« Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art.cit.*, p. 37)

dans de nombreux récits.

Tout en admettant une propension à dynamiter les genres littéraires, Chevillard réfute cependant l'idée de s'être « fixé pour but de [les] détourner les uns après les autres. Quand j'ai l'idée d'un livre, je vis comme un accablement ce qui s'impose tout de suite à moi, c'est-à-dire la structure traditionnelle du genre qui s'en rapproche. En même temps, je suis bien obligé de m'y confronter. »¹ Cette confrontation, souvent observée, avec les formes littéraires canoniques entre en résonance avec la critique, de l'intérieur, du langage.

Pas plus qu'il ne saurait entreprendre de désarticuler la langue (mais se reconnaissant prisonnier de son système) Chevillard ne prétend à des innovations formelles révolutionnaires. « [...] tout en me sentant à l'étroit dans ces formes préexistantes, je me sais incapable d'en créer une de toutes pièces. J'ai donc besoin d'un prétexte, et ce prétexte peut être un genre littéraire ou romanesque. »²

Ainsi, de même qu'il se sert de la langue pour la retourner (« comme on retourne l'agent d'une puissance ennemie »³), c'est par le jeu avec les structures traditionnelles qu'il se propose d'extraire sa narration de ce que ces structures peuvent avoir de contraignant, de sclérosant.

3.6.1 Le récit autobiographique

Parmi les genres contestés, le récit autobiographique est peut-être celui qui déclenche les commentaires les plus vindicatifs, sous la forme de discours tenus par de multiples narrateurs. C'est bien entendu le narrateur de *Du Hérisson* (récit, rappelons-le, tout entier construit autour du projet annoncé, et jamais réalisé, par le narrateur, d'écrire son autobiographie) qui assume la critique la plus massive et la plus virulente. Ce roman

¹ Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 18.

² Éric Chevillard, « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art. cit.*, p. 37.

³ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *art. cit.*, p. 97.

paraît constituer une sorte de point d'orgue, à la suite d'autres récits où ne sont pas rares les marques d'une méfiance appuyée à l'égard de l'écriture de soi.

L'ironie intervient souvent dans cette entreprise de dénigrement. Au-delà de l'autobiographie, c'est aussi l'exploration biographique qui est visée, avec sa manie du recensement et du décryptage minutieux des événements d'une vie au service de sa représentation. « Enfin, enfin, enfin, il a été établi de façon certaine par un universitaire nantais que Flaubert a contracté sa syphilis dans les bains turcs entre le 10 et le 20 septembre 1850. » (OPT, 140) Claude Coste a observé comment, dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Thomas Pilaster (et, au-delà, Chevillard)

prend soin de rompre les liens trop faciles qui relient la vie et l'œuvre, sa vie et son œuvre. [...] Après avoir ironisé, écrit Claude Coste, sur le génial critique qui a déterminé, avec précision, la date exacte où Flaubert a contracté la syphilis, Thomas Pilaster accumule les aphorismes les plus inattendus dans son journal intime, créant la surprise par des prises de position paradoxales : [...] " Écrire la vie d'un hibou à partir de mon expérience personnelle. " (OPTP, 41) »¹

C'est un hérisson, et non un hibou, qui jouera, par la suite (dans *Du Hérisson*), ce rôle de *stimulus* pour un narrateur oscillant sans cesse entre le récit de soi et la prise en compte de la présence incontournable du « petit mammifère hirsute » sur sa table de travail.

On trouve dans cette hostilité les mêmes griefs que ceux adressés en général à tout récit accompli dans une visée mimétique, de représentation : l'ennui, tout d'abord, consécutif au redoublement de la réalité ; la fausseté des images représentées, ensuite, qui ne peuvent aboutir qu'à des simulacres, des représentations fatalement privées de la vérité qu'elles prétendent révéler. A cette double mise en accusation s'ajoute, dans le cadre spécifique de l'écriture de soi, la conscience de la vanité d'une entreprise faisant la part trop belle à une singularité, méconnaissant ainsi ce qui, dans l'expérience particulière, s'apparente à l'expérience de toute vie.

¹ Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », *Fictions d'histoire littéraire, La Licorne*, n° 86, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 135-136.

Le narrateur de *Du Hérisson*, dans la tentation - feinte ou réelle - de se livrer à l'exercice autobiographique ne cesse de se heurter à ces écueils. En même temps qu'il cherche (feint de chercher) à former le récit de sa vie, dans un livre dont le titre est déjà trouvé (*Vacuum Extractor*, du nom de la ventouse obstétrique ayant servi à sa naissance), il brûle de vieux manuscrits, parmi lesquels

des carnets, des agendas, un journal. D'une belle écriture régulière. Ma main ne craignait pas de rencontrer un hérisson naïf et globuleux / sur la page où je notais avec des scrupules de greffier le détail de mes journées, tout ce qui m'était arrivé, et parfois même en anglais, *nothing, nothing, nothing*. [...] je redoublais l'ennui de ma vie par le récit que j'en faisais. En l'écrivant, j'y consentais. (DH, 76)

On retrouve bien ici le reproche adressé au roman, qui se fait complice du réel - décevant, blessant -, son « propagandiste », par la duplication qu'il s'évertue à en assurer.

Le narcissisme - dégradé en nombrilisme - inhérent au récit autobiographique est encore aggravé par la dérision que Chevillard y attache. Cette dérision teinte d'ironie de nombreux passages de *Du Hérisson*. « De très nombreuses pages de *Vacuum Extractor* relateront nos étreintes, que nos chers parents liront en regardant ailleurs car les plus intimes détails ne seront point omis [...] » (DH, 199) Comme en écho, on peut lire de la main de l'écrivain, dans un texte paru en revue :

Stratégie banale de l'autofictif : il se fait connaître avec un livre scandaleux - pure esbroufe en réalité [...]. Après quoi, devenu personnage public, il va nous passionner avec ses moindres faits et gestes et les menus détails de sa vie sexuelle [...]. Le lecteur n'a rien de plus urgent à satisfaire que sa curiosité, c'est bien connu. Convenons cependant qu'une telle curiosité n'a pu naître que durant les mornes soirées d'une existence désespérément vide, désœuvrée, et si terne que je ne peux me représenter ce lecteur autrement que comme un grabataire sans famille, sans amis, privé de tous ses sens.¹

La mise en relief spectaculaire du moi représenté n'aboutit pour finir qu'à la banale, l'ennuyeuse et répétitive représentation d'un corps, d'un sujet, soumis à des expériences qui sont le lot commun.

« Le corps est prisonnier du réel. L'écriture du corps aussi, piégée à son tour, dupe à son tour, qui ne peut enregistrer que ses sensations et les progrès de la mort en lui. »² Ces

¹ Éric Chevillard, « Portrait flatteur de l'onaniste en self made man », *art. cit.*

² Éric Chevillard, « A votre guise », *La Quinzaine littéraire*, n° 774, 1^{er} au 15 décembre 1999.

sensations, que chacun connaît, l'enjeu de la littérature n'est pas pour Chevillard d'en rendre le compte fidèle. Dans le même article, il écrit : « Moi, par exemple, quand on me frappe, je crie, quand Finette me prend, je jouis, fallait-il absolument que cela soit dit ? Tiendrais-je là le sujet d'un grand livre ? »

Reprenant une formulation à peu près identique à celle du narrateur des *Absences du capitaine Cook*, Chevillard s'en prend ainsi à ce qu'il juge une complaisance contemporaine à l'exhibitionnisme vain. En celui-ci s'incarne de la façon la plus nette un déshabillage de l'ego, une affirmation crue de soi, supposée totale et garante d'authenticité, qui, pour finir, restent circonscrits dans les limites d'un destin commun rendant leurs transcriptions d'un intérêt très relatif. « Car ce n'est pas tout, quand il fait froid je tremble, et mon ombre est projetée au sol quand les rayons du soleil touchent obliquement ma personne. J'en aurai des choses à dire dans mon grand livre. »¹

De même que, selon Chevillard, le roman répète indéfiniment, à travers ses codes et ses lois, les structures de la réalité la plus immédiate, le récit autobiographique, contrairement à son ambition d'énoncer une singularité, est sous la menace de seulement verser une image de plus au dossier encombré des vies toutes peu ou prou semblables. On retrouve là la dialectique entre particulier et général, singulier et commun, que nous avons précédemment abordée. « Saviez-vous par exemple que je me mouche toujours une dernière fois dans le mouchoir que je mets au sale [...] ? C'est moi. C'est ainsi que je mords à belles dents dans la vie » (DH, 33) énonce le narrateur de *Du Hérisson*, sur le ton feint de la confiance significative.

L'auto-représentation de son intimité la plus nue, l'inscription la plus directe du sujet dans son texte, ce que l'on pourrait nommer une écriture « physique », une écriture « du corps » obéit, coupablement aux yeux de Chevillard, à cette sorte d'injonction d'« écrire avec ses tripes ». L'expression, valorisée par certains au prétexte qu'elle permettrait seule d'accéder à la vérité de soi-même, est reprise dans deux récits pour devenir objet de raillerie, et de mépris. Dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, sous forme d'une note figurant dans le *Journal 1952* : « Il faut écrire avec ses tripes, disent

¹ *Ibid.*

ceux dont la flamme intérieure est un genre de ver plat, parasite du tube digestif, appelé aussi ténia. » (OPT, 31)

On trouve dans le même « Journal » ces deux autres notations qui révèlent assez la méfiance du narrateur - double de l'auteur - à l'égard du discours de vérité sur soi censé fonder le genre autobiographique : « Pas d'introspection sincère sans un sabre japonais. » (OPT, 41) « J'ai préféré gommer les aspects autobiographiques de mon journal intime. » (OPT, 50), où s'énonce un paradoxe qui n'est qu'apparent, en lequel se manifeste, à côté du rejet de l'écriture autobiographique, une forme de tentation - nous allons y revenir - d'inclusion de soi (mais d'une manière, pour le dire vite, « non figurative ») dans un récit.

Ces mêmes « écrivains tripiers » sont, dans *Du Hérisson*, la cible d'une longue diatribe : « Aujourd'hui, c'est autre chose, l'écrivain sort ses tripes et les met sur la table (huit mètres), si vous êtes grand, vous aurez peut-être la chance de le voir derrière ce tas d'entrailles, dressé sur la point des pieds, qui agite la main et se montre du doigt. » (DH, 74) La charge est violente à l'égard de ceux-là, qui prétendent ne rien dissimuler, livrer jusqu'au plus secret repli le tréfonds de leur intimité, pour un résultat dont la pauvreté ne saurait, en fin de compte, racheter le seul aspect « peu ragoûtant ». Car, au fond, ce qui reste, « c'est un gros tas gluant puant. C'est de la merde. » (DH, 74) Le verdict du narrateur est sans appel : « Laisse-nous. Et si un jour à nouveau tu éprouves le besoin de te répandre, casse-toi plutôt la tête. Les circonvolutions roses et sucrées de ton cerveau, on s'en régalerait peut-être. » (DH, 75)

Il est permis d'entendre aussi dans ces derniers mots, « casse-toi plutôt la tête », contre la facilité d'une écriture centrée sur la relation immédiate d'un moi, la valorisation de l'effort consenti aux fins d'une invention, hors de toute volonté de transcription du réel - y compris du « réel » de sa propre personne -, d'une fantaisie tendant bien plus vers le poétique, à condition bien sûr de débarrasser ce terme de ce qu'il pourrait évoquer de mièvre. Ainsi le narrateur, juste après son féroce assaut contre les « écrivains tripiers », est amené à esquisser ce qui est d'abord pour lui l'enjeu véritable de la littérature, y compris dans le cadre de son projet autobiographique :

On comprendra. Qu'il ne saurait être question pour moi de raconter autre chose que ce que je vis à ce moment-là, en écrivant ce livre / justement, quelle expérience de conscience c'est d'ordonner le monde à sa guise durablement en le nommant. [...]. Il revient à l'écrivain de varier les combinaisons. S'il ne le fait pas, qui s'en chargera ? (DH, 75)

Car si la tentation autobiographique n'est pas évacuée, elle ne saurait s'accomplir qu'à la distance la plus grande de l'exhibition, inséparable d'une forme de célébration du moi. Or, tout autant qu'il s'agit, par l'écriture d'en rabattre aux prétentions de l'homme en tant qu'être de culture, il s'agit d'échapper à la tentation du sentiment excessif de sa propre importance. D'autant que le moi, en tant qu'objet de connaissance, comme le réel, est en dernier ressort toujours insaisissable. De souvenirs misérables (ces faits que tous ont vécus) en souvenirs introuvables, ou douteux, l'entreprise autobiographique s'avère décevante ou impossible (Crab en arrive à se demander s'il a jamais vécu ; « ses cicatrices ne lui rappellent rien. Ni son nombril. » (NC, 38)

La tentation autobiographique nous semble donc bel et bien présente dans l'œuvre (outre *Du Hérisson*, on en trouve des traces dans plusieurs autres récits). Sa mise en scène dans la perspective d'en faire l'objet d'une charge ne lui ôte pas toute dimension positive. Certes, le projet autobiographique du narrateur, *Vacuum Extractor*, de primordial qu'il apparaît au début, devient très vite second. Et l'on assiste, au fil du texte, à ce retournement : le récit-digression autour de la présence incongrue du hérisson devient premier, quand le prétendu récit principal, l'autobiographie, prend de plus en plus l'allure de digression. A peine, en effet, le narrateur fait-il entendre une note intime qu'un retour au hérisson, et par là au présent de l'écriture, s'effectue. Il n'en reste pas moins que, si le projet déclaré n'aboutit pas, c'est bien sinon une autobiographie, du moins un récit incluant une composante autobiographique qui s'élabore. Une sorte de portrait du narrateur (figure de l'auteur) en résulte, non pas tant composé d'éléments d'identification puisés dans une réalité vécue (encore que certaines scènes nous paraissent pouvoir s'y apparenter, ainsi par exemple le séjour en pension qui occupe la fin du livre) que métaphorisé, par l'identification du narrateur au hérisson (habitudes de vie nocturnes, méfiance à l'égard des autres, postures de défense, etc, autant de traits qui caractérisent bien des narrateurs ou personnages principaux des récits de Chevillard).

Écriture de soi malgré tout, élaboration d'une manière d'autoportrait tout de même, *Du Hérisson* accomplit ce que Claude Coste observe à propos du journal intime de Thomas Pilaster. La porte n'y est pas complètement fermée

à l'écriture de soi, au mimétisme de la subjectivité. Mais Thomas Pilaster défend un genre très particulier de lyrisme qui choisit simplement, comme le Roland Barthes des *Essais Critiques*, de pratiquer l' " indirect ", de placer le " détour " au cœur même de l'activité littéraire. Se dire en hibou, écrit Claude Coste commentant l'affirmation de Pilaster, c'est encore chercher à se dire [...] ¹

A la manière du *Caoutchouc, décidément*, qui constituait une sorte de substitut au *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, annoncé par Furne et jamais écrit, *Du Hérisson* paraît se substituer à *Vacuum Extractor*, et donner forme à un ersatz d'autobiographie, ou d'autoportrait, non pas bien entendu tels que projetés, mais, à la manière en apparence paradoxale de Chevillard, élaborés contre cette forme d'écriture de soi traditionnellement admise, et même, jusqu'à un certain point, dans le déni de valeur accordé à une telle entreprise. Des références à la vie de l'auteur, quoique rares, s'y repèrent (« Commencer par ma venue au monde, quelque semaines avant que Gaston Chaissac ne le quitte, dans un lit voisin du même hôpital. » -DH, 90 ; la connexion affichée du narrateur-écrivain avec l'écrivain Chevillard, par cette mention : « un art poétique vieux de quinze ans », c'est-à-dire la durée exacte qui sépare *Mourir m'enrhume* du récit en train de se faire, *Du Hérisson* ; la réapparition d'aphorismes repris de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, comme exemples de phrases, assumées par le narrateur, auxquelles le critique (« boxeur poids lourd «) ne comprend rien ; etc).

Certains accents, dans l'évocation de l'enfance ou de l'adolescence du narrateur, des amours cruelles avec Militrissa Raskopf, ou encore de la rencontre avec Méline, autorisent la lecture d'une inscription de l'auteur dans le récit. Nulle-part cependant cette présence ne prend les contours d'une introspection, de l'épanchement, de la mise à nu du moi intime, ou de la narration d'événements sur le mode réaliste.

¹ Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », *art. cit.*, p. 136.

« Chez Chevillard, l'évocation du traumatisme appelle toujours le burlesque pour barrer la route au pathos », observe Olivier Bessard-Banquy.¹

Le burlesque, ou l'humour, en effet, mais aussi les ressources d'un usage poétique de la langue fournissent les armes qui permettent de détourner le genre. En démolissant ses codes et ses contenus canoniques, ils en permettent dans le même temps un remodelage, pour finalement aboutir à une autre représentation de soi, une peinture que l'on pourrait sinon qualifier de non figurative, du moins juger fort éloignée d'une esthétique de la ressemblance (et la référence à Gaston Chaissac - dont les portraits ne visent pas à être « ressemblants » -, qui prend place dans *Du Hérisson*, n'est sans doute pas tout à fait innocente).

On trouve ici ou là dans d'autres romans de Chevillard des scènes présentant une forte tonalité autobiographique. La narration, alors, admet un tour plus réaliste que d'ordinaire. Nous nous en référons, à titre d'exemple, à la scène du massacre d'un busard, pris dans le fil barbelé d'une clôture et dépecé par un cheval, sous les yeux du personnage - « notre homme » -, enfant, dans *Les Absences du capitaine Cook* (ACC, 236-244). La scène, d'une cruauté, d'une horreur longuement, minutieusement décrites, est précédée de quelques remarques où sont mêlés un humour et une ironie (qui n'est peut-être pas entière) destinés à en atténuer la forte charge affective. Elle est immédiatement suivie (« Oui, vite, autre chose ») d'un retour incongru à une autre scène antérieurement amorcée, d'un loufoque appuyé, dans laquelle sont décrites les différentes façons pouvant s'offrir à un pauvre poète habitant une soupenne exigüe de laver et de sécher un drap sale. Border la confidence par l'ironie, l'auto-ironie ou l'humour permet de déminer la charge émotionnelle pesante, d'éviter le risque d'un pathos trop marqué, ou de se maintenir fermement à l'écart de tout nombrilisme. Laissons de nouveau la parole au narrateur de *Du Hérisson*, pointant d'un même mouvement les menaces d'une recreation fallacieuse du passé et de l'auto-apitoiement :

¹ Olivier Bessard-Banquy, « Du Hérisson », *Europe*, n° 878-879, juin-juillet 2002.

« Je traversai l'enfance tête baissée, aussi vite que possible, et sitôt arrivé au bout j'appelai nostalgie à mon tour la sensation de nausée qui m'en restait. Les pages de *Vacuum Extractor* consacrées à ce rougissant freluquet seront les plus émouvantes. Comme on le plaindra ! Comme on aura envie de serrer contre soi le petit bonhomme ! » (DH, 218)

Quittant l'ironie, le narrateur s'élève, dans un passage précédent, contre la tentation d'exposer crûment, de la manière la plus directe, l'expérience vécue de la douleur. « On finirait par me confondre avec mon douloureux secret et jamais plus je ne pourrais le décoller de mon visage. [...] Puis-je accepter d'être réduit à mon expérience de l'horreur, à mon douloureux secret ? » (DH, 113 - 114) Au terme d'un long développement, où la formule « douloureux secret » revient en leitmotiv, intervient la décision du narrateur quant à la manière de considérer et traiter sa douleur : « Elle a mon âge, je refuse de lui donner mon visage. » (DH, 120)

Il peut sembler, alors, que la confiance se sape elle-même en sabordant ainsi, rendant doutuse, la trace du sujet qu'elle contient. Mais on peut y voir plutôt la volonté de dépassement par le sujet de son cas personnel, ainsi qu'un désir de libération (là encore), de délivrance du moi de ses difficultés et ses blessures les plus intimes. Il ne s'agira pas, dès lors, d'éluder purement et simplement ces blessures, mais de les dire dans une parole qui parvienne à se frayer un passage à travers tout ce qui la compromet, la rend mal aisée (à l'aune de ce que vise l'écrivain) : la complaisance envers soi-même, le mensonge sur soi-même, l'insignifiance. L'écriture de soi a ici part liée avec l'invention de soi, affichée en même temps que le texte se montre à nous en train de s'inventer. C'est une parole au présent de l'écriture qui se manifeste et qui rend visibles ses efforts, son impuissance, sa méfiance, son désir, ses réticences, devant le projet *presque* impossible, *presque* fautif, de dire le moi.

Au même titre qu'il s'agit, à travers le récit de « créer du réel [...] en modifiant le rapport convenu entre les choses ou les êtres, élargir le champ de la conscience, en somme, au lieu de le restreindre à nos préoccupations d'amour et de mort ou comment se porte mon corps ce matin ? » (DH, 80), il s'agit, à travers l'écriture de soi, de modifier le rapport convenu de soi à soi, en sortant du langage commun, des registres de la confiance soi-disant sans fard et de l'introspection. La plainte, la revendication, la révolte, la simple

affirmation seront à cette fin travaillées, attaquées (comme un acide attaque un métal), au point limite où cette parole sur soi semble *presque s'annuler, presque s'autodétruire*.

« Mais pourquoi vouloir écrire *Vacuum Extractor*, s'il ne s'est rien passé ? », s'interroge le narrateur (DH, 68). C'est que, pour celui-ci, la littérature apparaît bel et bien comme « le lieu et l'arme de la revanche [...]. Ma vie tiendrait en quelques mots, ce sont ces mots qui comptent. Il s'agit de les choisir entre tous. » (DH, 69) Si, pour finir, *Vacuum Extractor* ne sera pas écrit, la revanche aura tout de même eu lieu, une parole sur soi aura tout de même été dite. Comme le roman, l'écriture de soi n'obéit plus au principe de la représentation réaliste, cohérente, stable, elle s'écarte d'une vaine finalité de connaissance ultime. Elle est affaire de choix, d'un choix qui la porte à délaisser l'autoportrait fidèle d'un sujet particulier (« l'exploration logique de l'être et de sa psychologie », selon les termes d'Olivier Bessard-Banquy¹) pour les contours incertains, flottants d'un moi à la fois présent et absent. La revanche a lieu dans la création poétique dont le moi est l'objet, et par l'utilisation des armes du rire contre la possibilité, et au fond l'intérêt supposé, d'une saisie du moi ; contre, également, le caractère dépressif qui pourrait s'attacher à une telle déconvenue.

3.6.2 Le conte

Le genre du conte occupe une large place dans les récits d'Éric Chevillard. Souvent matière à critique, dans des discours, ou en acte - sous la forme de détournements, de transformations -, elle est aussi une forme considérée positivement. C'est qu'elle a en partage avec l'univers de l'auteur, en particulier cette caractéristique de se situer à l'écart du réel, du rendu réaliste du monde, dans la recreation, voire la féerie. En réalité, les deux aspects se confondent. Ainsi, la féerie des contes se dégrade-t-elle, aux yeux du narrateur du *Vaillant petit tailleur* (avec toute l'exagération moqueuse dont celui-ci est capable, dans sa volonté de s'établir comme l'auteur, enfin, d'une histoire qui, selon lui, n'en a pas

¹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq : 2003, p. 14.

réellement puisqu'elle a été recueillie par les frères Grimm à des sources populaires), dans la répétition des situations et des personnages, la redite conventionnelle, structurelle.

Quelques personnages archétypaux piégés là dans des poses grotesques mais conformes à ce que l'on attend d'eux entretiennent les uns avec les autres des rapports prévisibles, limités en vérité par le jeu restreint des combinaisons et des échanges possibles dans cette colle épaisse, agglutinante.

Ainsi l'ogre mange ou ne mange pas l'enfant.

S'il le mange, ou bien il n'en fait qu'une bouchée, ou bien il en garde un peu pour le lendemain

On a vite fini d'explorer les choix qui s'offrent à lui. (VPT, 9)

Le caractère édifiant des contes traditionnels constitue par ailleurs la cible des attaques du narrateur. Le démontage du genre auquel se livre le narrateur s'attache pour une bonne part à dénoncer son contenu moralisant exemplaire, cette « moralité inscrite dans la structure même des contes, ennuyeuses paraboles que l'on croirait filtrées par la barbe du Christ, où le méchant toujours est puni et le bon garçon récompensé [...]. » (VPT, 193)

Nous reviendrons plus longuement sur le conte dans la deuxième partie de cette étude et nous observerons comment cette forme se prête, dans les récits de Chevillard, à un traitement critique, par le moyen notamment du pastiche.

3.6.3 Le récit de voyage

Avec *Oreille rouge*, nous sommes en présence d'un récit en partie construit dans une distance délibérément prise avec le récit de voyage traditionnel. Le livre est le fruit d'un séjour que l'auteur a réellement effectué, durant quelques semaines, en résidence d'écriture au Mali.

Le personnage du narrateur apparaît comme un parfait contre-pied de la figure du voyageur rentrant plus riche d'une expérience décisive et détenteur d'un certain savoir, sinon d'une vérité, sur la contrée explorée.

Dans le cadre du récit de voyage, comment ne pas déplorer la posture de supériorité que le voyageur adopte presque naturellement vis-à-vis de la réalité qu'il découvre ? J'ai voulu m'inscrire en faux contre cette soi-disant supériorité, montrer un voyageur en difficulté. Je ne me sentais pas autorisé à parler de l'Afrique comme si j'en avais percé tous les secrets sous prétexte que j'y avais séjourné quelques semaines.¹

La gageure du texte consiste à se maintenir à l'écart d'un discours de savoir, témoignant d'une certaine maîtrise, tout en tenant compte (ne pouvant autrement faire que de tenir compte) du référent africain.

« Il n'y a pas de réalité plus forte que celle de l'Afrique. Peu à peu elle impose sa loi. Je me suis donc retrouvé en position de devoir évoquer cette réalité, alors qu'en général mon travail consiste à refuser l'autorité du réel. »²

C'est peut-être dans ce récit que la « marge d'intervention » de l'écrivain Chevillard, l'espace qu'il se ménage pour, à travers la « masse opaque et stupide du réel », donner libre jeu à son esthétique (où la fantaisie, l'imagination, le décalage ont une bonne part) sont les plus malaisés à définir. Confrontée à une telle réalité, massive, incontournable, écrasante, la narration garde cependant le cap qu'elle se fixe pour chaque récit : sinon évacuer tout *rapport au* réel (qui ne saurait bien entendu se laisser effacer), du moins éviter autant que possible, tout *rapport sur* le réel.

Questionné à propos d'un réalisme et d'une conscience politique néanmoins présents dans son texte, dans lequel il glisse subrepticement quelques éléments à charge au dossier de l'Occident, Chevillard concède avoir « évoqué certaines réalités », sans chercher « à [se] transformer en polémiste », mais en restant « du côté de la littérature ».³

Le narrateur d'*Oreille rouge* n'assume en effet jamais, à partir de son expérience, une parole d'opinion documentée, un discours fondé sur la dénonciation directe, argumentée, d'une réalité éprouvée. Il est plutôt, par le biais de l'autodérision, de l'auto-ironie, un négatif de la figure du « discoureur » présente comme une menace, une instance qui guette sa parole et dont il s'agit de se préserver.

¹ Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p.18.

² *Ibid.*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 19.

Le grand poème sur l’Afrique que le narrateur affiche pour but d’écrire rejoindra le lot de ces récits annoncés et destinés à rester lettres mortes. Comme *Vacuum Extractor*, l’autobiographie du narrateur de *Du Hérisson*, décrite en des termes la rapprochant des lois du genre, le grand poème sur l’Afrique contiendrait, pour finir, ce que Chevillard associe (en le contestant) au récit de voyage, et à distance de quoi se déroule le récit réel, *Oreille Rouge*.

3.6.4 Le récit policier

Le récit policier se présente comme un genre volontiers pris pour cible de la parodie dans les récits de Chevillard. Dans *Le Caoutchouc, décidément*, le « mystère à éclaircir » consiste pour Céleste à se souvenir de ce qu’elle a oublié d’emporter pour le pique-nique. « Céleste consent à raconter comment, soudain, elle eut la certitude qu’il ne pouvait s’agir que du fromage. » (CD, 88) Au-delà de la dérision du « mystère », l’ironie à l’égard du genre s’applique ici d’abord à un ton, celui de l’enquêteur, un peu hautain, condescendant à éclairer son auditoire sur la reconstitution des faits. Des bribes de l’histoire, racontée à rebours comme il se doit, se mêlent à un récit qui se poursuit en partie indépendamment et montre les autres personnages plus ou moins captivés par la narration de Céleste. La machinerie du raisonnement déductif, la « pertinence » des indices, la pseudo-finesse d’analyse sont exposés sous un jour moqueur. Mimant le dénouement décevant d’un mystère platement résolu, la narration semble pour finir vouloir se débarrasser au plus vite de la besogne : « Après quoi, tout alla très vite. Par association d’idées, Céleste remonta jusqu’au fromage - le fromage ! s’écria-t-elle en se touchant le front -, il aura suffi d’un déclic. » (CD, 93) Jouant sur le prosaïsme des faits, la banalité de la résolution de l’énigme, la maigreur de celle-ci, le texte raille la mécanique huilée et artificielle d’une certaine forme de littérature policière

L’Œuvre posthume de Thomas Pilaster propose un autre pastiche de récit policier

avec *La Vander fils compagnie*, l'une des œuvres de Pilaster publiées par Marson. L'abracadabrante intrigue joue sur l'impossibilité de démêler l'identité de chacun des triplés Vander, dont l'un a été tué. L'apparition finale d'un quatrième fils, en tous points identique aux autres, survient comme une apothéose d'incongru et de construction aberrante. Une note de Marson laisse le lecteur sceptique : pour Marson, Pilaster trahit une totale incompréhension du genre en ne voyant pas tout l'intérêt que constitue le fil patiemment déroulé d'une enquête dans la littérature policière. Selon Marson, en effet, celle-ci est « prétexte à tout autre chose : traversée de milieux méconnus et de cercles fermés, réflexion sur le monde contemporain, la violence spécifique de l'époque, le désordre social, le cynisme ou la corruption du pouvoir politique. » Autant d'intérêts qui ne peuvent que laisser froid un narrateur chevillardien (ou un Pilaster), soucieux de tenir son récit hors de tout réalisme.

On retrouve le nom de l'inspecteur Madigan au détour d'une ébauche d'intrigue policière loufoque courant sur deux pages de *Du Hérisson* (82-84). « Le mouton à cinq pattes » est injustement accusé du meurtre de « la chèvre à cinq pattes », tandis que la véritable coupable, « la femme à barbe » voit ses affaires repartir en flèche, une fois sa concurrente directe supprimée. Selon Bruno Blanckeman, la parodie vise « deux modèles honnis » par l'auteur, « les romans conventionnels et les récits autobiographiques ».¹ La « tradition du roman policier » s'y trouve ainsi revisitée. Cependant, l'aspect pamphlétaire du texte « ne retient de son objet que les seuls travers, négligeant ce qu'il peut y avoir de prospectif depuis Manchette (tout aussi bien depuis Malet) dans l'usage de la forme policière et d'inventif depuis Guibert (tout aussi bien depuis Leiris) dans la pratique forcenée du récit de soi »²

¹ Bruno Blanckeman, « " L'écrivain marche sur le papier " », une étude du *Hérisson*, Roman 20-50, n° 46, décembre 2008, p. 72.

² *Ibid.*, p. 73.

3.6.5 La poésie

A côté des formes narratives que nous avons abordées, la poésie en tant que genre figure également au nombre des objets de la critique chevillardienne. On observe cependant la même ambivalence déjà notée à propos du conte, mêlant attraction et répulsion. Pour y voir plus clair, il faudrait préciser ce que recouvre ce terme de poésie. Par l'attention joueuse accordée aux mots, aux ressources de la langue, et la distance prise par rapport au roman « traditionnel », l'art de la narration, chez Chevillard, tend à orienter le récit du côté de la poésie.

A la question de savoir s'il considère ses textes comme plus proches de la poésie que du roman, Chevillard fait la réponse suivante :

Je suis à vrai dire aussi perplexe à l'égard de la poésie en tant que genre. La notion est vague et se complaît dans ce brouillard. Vieille inclination romantique, sans doute. Le lyrisme excite ma mauvaise ironie et tout autant le sérieux d'une certaine poésie contemporaine, ses formes raides et appliquées, sa complexité recherchée [...]. Il faut bien avouer que le poète est un personnage assez ridicule dès qu'il se proclame tel.¹

Pour le dire de façon sommaire (nous reviendrons ultérieurement sur cette question du poétique dans l'œuvre de Chevillard), il semble que ce soit à une poésie tournée vers l'expression du moi, la part trop marquée de la fonction émotive dans la manifestation du sujet (dérivant en complaisance), que l'auteur se montre en priorité hostile. Il s'écarte par là (même si nous n'identifions pas « humour » et « comique ») de l'antinomie que Jean Cohen perçoit entre comique et poétique, le comique apparaissant comme « l'antithèse éprouvée du poétique puisqu'il est négation de l'émotion, distanciation de l'objet, dépathétisation du monde. »²

Ce qui se manifeste chez Chevillard nous semble être une méfiance à l'égard d'un genre trop reconnaissable, aux contours (quelque « vague » puisse être la notion) trop bien définis, signalé par des marqueurs trop visibles. Le but, comme toujours, est d'échapper aux classifications, aux catégories génériques, de ne pas se laisser enfermer dans une

¹ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », propos recueillis par A. Girard, L. Ruiz et A. Schaffner, *art. cit.*

² Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique* n° 61, Le Seuil, février 1985, p. 53.

forme. Et, dans le même mouvement, du point de vue de l'auteur, de ne pas se trouver en situation de mériter, pas plus celui-ci qu'un autre, le titre de poète. « Le romancier se rengorge toujours quand on dit de lui qu'il est plutôt poète. On ne saurait le flatter davantage. [...] Je fais pareil, mais surtout parce que je ne parviens pas à me considérer comme romancier. »¹

Cette volonté de repousser toute définition, toute étiquette, nous rappelle les propos d'un Gombrowicz, raillant la figure idéalisée du Poète. A propos d'un recueil d'hommages au poète polonais Julian Tuwim,

on voit bien que le Poète s'était spécialisé dès sa prime jeunesse dans son rôle de Poète, sans se lasser, de la pointe du jour jusqu'à une heure avancée de la nuit, écrit Gombrowicz. [...] Pour ma part, je me souviens qu'avant-guerre, au café " Ziemienska ", le Poète m'ennuyait un peu, justement parce qu'il ne vous laissait pas oublier cinq minutes qu'il était poète. Je suis partisan de plus de discrétion dans ces manières délicates.²

Le récit apparaît comme une chance offerte à la poésie de se démarquer de ce qui la signale trop ostensiblement. Le contexte narratif semble, aux yeux de Chevillard, un terrain favorable à l'émergence du poétique. Dans son désir de rompre avec les cadres et les règles formelles traditionnelles, ce « mélange des genres » nous semble participer de cette volonté de surprise et de « ré-animation », caractéristiques de l'esthétique de Chevillard, et dont on peut trouver trace dans l'un des aphorismes de Thomas Pilaster : « La poésie est éventée dans le poème qui l'annonce et la dénonce, comme une carafe signale un point d'eau. Je la préfère hors du poème, rendue à la phrase. » (OPT, 138)

La critique qui s'énonce à travers des discours présents aussi bien dans les récits que dans la masse fournie des textes où l'auteur commente son propre travail et laisse apparaître les contours de sa conception de la littérature englobe, nous l'avons vu, deux cibles principales, que l'on pourrait grossièrement résumer ainsi : la réalité, en tant que système doté de structures pesantes, aliénantes, blessantes (qu'elles soient d'ordre physique, psychique, social ou culturel), et la reproduction de cette réalité que la littérature

¹ Éric Chevillard, « Douze questions à Éric Chevillard », par Florine Leplâtre, *art. cit.*

² Witold Gombrowicz, *Journal, t. III : 1961-1969*, Christian Bourgois, 1981, p. 177.

(une certaine littérature) se donne pour tâche d'accomplir.

Ainsi semble s'opérer un glissement, de la critique du réel (donnée comme peu productive puisque s'effectuant contre des lois incontournables) à une critique de la représentation (à laquelle du moins l'écrivain peut prétendre prendre une part efficace). L'attitude de l'écrivain Chevillard est ici à rapprocher de celle de l'un de ses personnages, Furne, lui-même écrivain, dans *Le Caoutchouc, décidément*. Plein d'innombrables griefs contre « l'ordre des choses » (autrement nommé « le système en vigueur »), auxquels il prétend proposer les corrections qui s'imposent dans son *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, c'est en fin de compte à la littérature qu'il lui revient de « s'attaquer ». A Pompe qui lui fait promettre de consacrer quelques pages de son *Manifeste* à la littérature, la réponse va de soi : « Mais Furne y compte bien, le livre entier. » (CD, 70). Quant à l'auteur, sa foi dans une transformation possible par la littérature est une foi, essentiellement, dans la transformation *de* la littérature. C'est ce qui transparaît dans sa réponse à la question suivante :

« En quoi un texte peut-il réformer le réel ? Quels sont sa force et son impact ? Quelle est la latitude de transformation du monde qui lui est possible ?

Nulle ou quasi. Mais la littérature est constitutive de ce monde, et il est au moins possible de changer la littérature. D'une certaine façon, je m'acharne contre elle puisqu'elle est tout ce que je peux saisir du monde. Je retourne contre elle toutes ses armes. Obscurément, sans doute, je voudrais en finir avec elle, pour commencer... En outre, le monde existe d'abord pour nous dans la fiction de la langue. En le nommant ou en le renommant, j'agis au moins sur cette illusion. Tout cela dans l'espace du livre et peut-être aussi, je l'espère, pour quelques têtes pensives. »¹

L'esthétique de la représentation constitue donc l'ennemi principal, la cible par excellence. Deux griefs majeurs sont formulés à son encontre : d'une part, dans sa proclamation de fidélité au réel, une connivence, une complicité coupable avec celui-ci, qui confine, pour l'écrivain, à une « propagande » qui en serait faite. D'autre part, son impuissance de toute façon, malgré son sérieux et ses discours de savoir, à traduire ce réel en vérité. Ainsi, la volonté de représentation est-elle doublement fautive, ou plutôt, d'abord fautive, puis défaillante : dans sa visée, et dans le but atteint.

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 105.

A travers l'esthétique réaliste dénoncée, c'est le confort de la répétition de schémas et de structures censés donner forme au réel qui se trouve contesté. Dans *Le Roman français aujourd'hui*, Tiphaine Samoyault écrit :

« Posons pour commencer que si le réalisme est devenu une convention du roman, c'est parce qu'avant tout il est *convenable*. Et s'il prétend faire toujours mieux que le précédent, être plus proche de la réalité, c'est bien parce que son but est de convenir au réel dans lequel l'écrivain croit s'inscrire et dont il espère rendre compte. Pourtant, disons-le aussi nettement que Robbe-Grillet dans " Pour un nouveau cinéma " : " Le réel est toujours ambigu, incertain, mouvant, énigmatique, sans cesse traversé de courants contradictoires et de ruptures. En un mot, il est "incompréhensible ". Sans doute aussi est-il inacceptable. Le réalisme, en revanche, a pour première fonction de le faire accepter. Il devra donc, et de façon impérative, non seulement donner du sens, mais donner un seul sens, toujours le même, et le consolider sans relâche par tous les moyens techniques, artifices et conventions qu'il sera possible de mettre à son service. " (A. Robbe-Grillet, « Pour un nouveau cinéma » (1982), *Le Voyageur*, Christian Bourgois, 2001, p. 187) Pour que le réalisme convienne au réel, il lui faut passer par les discours qui le constituent (dominants donc) ; aussi vise-t-il moins la plupart du temps à donner une forme au réel qu'à récupérer les messages qui en émanent directement. »¹

Cette confusion entre la plus grande fidélité au réel prétendument poursuivie et le risque de redite, en fin de compte, de discours et de schémas « officiels » nous paraît correspondre assez largement à ce que Chevillard dénonce et dont il cherche à s'écarter. Tiphaine Samoyault ajoute plus loin : « C'est lorsque [le réalisme] recommence en ne faisant que confirmer ce qui est déjà là qu'il manque à l'art, parce qu'il glisse alors sur la surface indiscutée du visible, sur les dépôts d'un langage, sur les conventions du dire et du sens acquis. »²

C'est dans la mise à mal de ce « déjà là », qui n'est pas tant le « déjà là » du réel que celui d'une esthétique réaliste convenue, des conventions du romanesque traditionnel, que la narration, chez Chevillard, trouve ses ressorts, et que le récit se constitue en une invention singulière, d'un monde qui s'élabore selon d'autres principes directeurs : la fantaisie, l'imaginaire, la poésie, l'humour.

Par les règles communes du romanesque traditionnel, au-delà de l'absence de définition du genre, de l'impossibilité d'en énoncer une théorie stable, définitive, nous

¹ Tiphaine Samoyault, « Un réalisme lyrique est-il possible ? », *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, 2004, p. 79-80.

² *Ibid.*, p. 81.

entendons cet « ensemble implicite de conventions imposées peu à peu par la pratique »¹ dont parle Daniel Sangsue dans un chapitre consacré au « roman comme anti-roman » de son essai *Le Récit excentrique*.

Si le monde n'offre que peu de pris à ma hargne, le roman, oui, en revanche, qui n'en est que la projection, une réplique complaisante ou une redondance dérisoire, une miniature que je peux briser. [...] J'écris donc des romans que je m'ingénie simultanément à démolir de l'intérieur. Je les sabote. Mes livres sont aussi à chaque fois le récit de cette mise à sac [...].²

La fiction, chez Chevillard, le monde qui se construit dans ses récits - qui portent encore la mention de « roman » sur la couverture -, n'est pas séparable de l'obstination à déconstruire le romanesque, à saper les « lois » du genre, dans ce qu'elles ont de plus convenu, de plus stéréotypé, et dans leur prétention à la ressemblance. Cet univers fictionnel se met en place dans le mouvement même visant à démonter tout ce qui concourt à l'illusion romanesque : les effets de réel (dont la narration se joue ouvertement) ; le traitement des personnages ; les cadres spatio-temporels ; la succession chronologique ; la linéarité de la composition ; le soin des équilibres ; la logique narrative ; un certain type d'intrigue (au sens, par exemple que lui donne M. Raimond : « une suite qui a du sens. Un roman, ce sont des suites d'événements organisés de façon cohérente et significative. »³ Certes, subsistent des « personnages », des « histoires », mais ils semblent avoir pour fonction première de faire apparaître un écart - plus ou moins important selon les récits -, avec leur fonctionnement habituel dans le cadre romanesque.

Le parti que prend Chevillard n'est pas, nous l'avons dit, d'inventer un nouveau mode de narration, comme ont pu le faire par exemple les écrivains que l'on a rangés sous l'étiquette du Nouveau Roman, mais d'en extraire les aspects les plus récurrents (on serait quelquefois tenté de dire les plus « grossiers ») pour les faire jouer contre eux, dans l'intention d'en dévoiler l'arbitraire et le dérisoire.

¹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1987, p. 57. Les analyses contenues dans ce livre, comme dans un autre essai de l'auteur, *La Relation parodique*, nous seront précieuses pour tenter de cerner le contenu narratif original, cet autre versant, positif, créatif - en lien avec le versant critique dont nous avons jusqu'à présent rendu compte - de l'œuvre de Chevillard).

² Éric Chevillard, « Écrire pour contre-attaquer », *art. cit.*, p. 327

³ Michel Raimond, *Le Roman*, Armand Colin, p. 155.

Ce geste d'écrire, qui se veut pour une bonne part ré-écrire, cette pratique abondante de l'intertextualité que l'on trouve dans ses récits, le travail accompli avec *Le Vaillant petit tailleur* nous en paraît une bonne illustration, et qui vaut aussi pour le roman :

Pourquoi, d'une part, procéder à cette réécriture d'un conte ? Que permet ce geste : réécrire ? Pourquoi, d'autre part, ce jeu avec la fable, avec cette narration collective et stéréotypée ?

Il s'agit encore une fois de réintroduire du jeu, de la fantaisie, de la surprise, de l'imprévu dans ces formes devenues lieux communs où tout semble verrouillé et ordonné par une sorte de fatalité comme nos existences même, programmées de la naissance à la mort. Sans doute ai-je du mal à me résoudre à l'irréremédiable. »¹

Cette citation peut soulever des questions, il faudrait se demander ce que l'on peut - ce que l'on doit - qualifier d' « irréremédiable », comment cerner précisément ce qui relève d'une « fatalité », ce qui tient de l'ordre inaltérable, l'ordre des choses, au plan du réel comme de la littérature.

Quoiqu'il en soit, comme le réel, les formes littéraires qui ont « fait leurs preuves » incarnent *ce qui résiste*.

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 103-104.

2 UN ANTIROMANESQUE LUDIQUE

L'objet de cette partie sera de montrer comment, à partir de la visée critique dont nous avons esquissé les cibles principales, se constitue dans les récits de Chevillard un monde singulier, de quelle(s) manière(s) s'articulent, dans ces récits, contestation et invention..

A la source de l'art narratif de l'écrivain réside ce que l'on pourrait appeler une hyper conscience d'un ordre pesant, d'un ensemble contraignant de lois et de règles, une hypersensibilité à des codes, des conventions, des usages consacrés qui régissent non seulement la réalité mais surtout (c'est là, nous l'avons vu, le seul champ sur lequel l'écrivain Chevillard prétend pouvoir intervenir) la représentation réaliste au cœur du romanesque. Le geste créateur trouve ses ressorts dans la volonté de rompre avec cet ordre (le détourner, le retourner).

Là où règnent les signes d'une fidélité au réel, il s'agira de donner la primauté à la fantaisie, à l'imagination la plus débridée, de créer de la surprise ; là où domine l'esprit de sérieux, de promouvoir l'humour ou l'ironie comme modes d'énonciation privilégiés ; là où le rationnel impose son ordre, de multiplier les paralogismes ; de débusquer les automatismes de la langue, de jouer avec celle-ci ; d'attirer, enfin, le récit dans la sphère du poétique.

1. LE DÉMONTAGE DE L'ILLUSION RÉALISTE

En maints récits, l'entreprise de démontage du romanesque est inscrite dans l'élaboration même du monde fictionnel, véritable critique en acte. Propositions narratives et contestation du roman s'y présentent comme inséparables. Cette contestation génératrice de fiction (ou cette fiction contestataire) permet d'établir une parenté de l'écrivain avec une tradition antiromanesque, représentée notamment - pour ne pas remonter trop loin dans le temps - par des auteurs comme Sterne ou Diderot.

Rendant compte des travaux théoriques accomplis par les formalistes russes sur la parodie, Daniel Sangsue cite notamment un article de Victor Chklovski, dans lequel celui-ci « montre comment Sterne " met à nu " des procédés traditionnels comme la causalité [...], la succession chronologique [...], la linéarité de la composition [...], ainsi que d'autres artifices. »¹ Pour Chklovski, Sterne « accuse l'architecture même du roman, et c'est la conscience qu'il nous fait prendre de la forme, en la détruisant, qui constitue le contenu de son roman [...]. »²

Non sans avoir pointé l'assimilation des deux notions de pastiche et de parodie à laquelle procèdent les formalistes russes et qui s'applique aussi bien à des œuvres, des genres ou des écoles littéraires, Sangsue écrit, commentant cette fois Boris Tomachevski : « Il y a pastiche/parodie lorsque la dénudation s'accompagne d'un effet comique et qu'elle cherche à " ridiculiser l'école littéraire opposée, à détruire son système créateur, à le dévoiler ". »³

La dénudation des procédés par lesquels se construit l'illusion romanesque apparaît comme un puissant moteur de l'écriture de Chevillard, massivement réflexive et intertextuelle. Par la drôlerie des effets qu'elle provoque, la motivation comique qu'elle met à jour, cette mise à nu relève bien d'une relation parodique à une certaine littérature. L'idée d'opposition contenue dans les termes de Tomachevski, comme la volonté de

¹ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, José Corti, 2007, p. 56.

² *ibid.*, p. 57

³ *ibid.*, p. 59

tourner en ridicule, figurent parmi les fondements de la narration chez Chevillard.

Plutôt qu'une école littéraire, un auteur particulier ou une œuvre singulière, ce sont les genres narratifs qu'elle prend pour cibles, et d'abord l'illusion réaliste au cœur de ceux-ci, qu'elle s'attache à dévoiler, à moquer, à saboter.

La notion de parodie est malaisée à circonscrire et donne lieu à des essais de définition qui ne se recouvrent pas précisément. Genette réserve le mot pour qualifier une pratique hypertextuelle de transformation en régime ludique d'un texte singulier. Selon cette définition, il serait donc abusif d'appliquer le terme à des textes ayant pour cibles une école, une manière ou - comme cela nous semble être le cas pour Chevillard - un genre. « On devrait plutôt parler à leur propos, note Sangsue, reprenant la classification de Genette, d'imitation caricaturale ou de pastiche satirique. »¹ En tenant compte des usages ordinaires du mot, Sangsue propose d'élargir la définition de Genette pour assimiler la parodie à « la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier »², laissant ainsi ouverte la possibilité de prendre en compte des textes où ces différents régimes, dans des proportions diverses (nous les retrouvons dans les récits de Chevillard, les régimes ludique et comique en plus grande part que le régime satirique) sont présents.

De même que Daniel Sangsue, délaissant la définition restreinte de Genette, ne s'en tient cependant pas toujours à sa propre définition de la parodie, mais s'autorise à parler, dans une acception alors très élargie de ce terme, de « parodie de genres tels que le récit de voyage [...] ou le roman »³, c'est également dans un sens plus large que celui de Genette que nous emploierons le terme de parodie, tel qu'il s'applique aux récits de Chevillard.

À cet égard, l'apport théorique de Margaret Rose nous semble opératoire. Pour celle-ci, la parodie correspond au « refonctionnement critique d'un matériau littéraire préformé avec effet comique. » « On constate, écrit Sangsue, que l'objet de cette activité de citation-refonctionnement n'est pas seulement des œuvres, mais un " matériau " littéraire indéterminé (genres, discours, styles...) »⁴

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 104-105.

³ *Ibid.*, p. 14

⁴ *Ibid.*, p. 76

1.1 *La parodie, le pastiche de genre*

1.1.1 Le pastiche de conte

Les pratiques intertextuelles, dans les romans d'Éric Chevillard, sont nombreuses, diverses et s'appliquent à des objets-cibles variés. Qu'il s'agisse des codes du récit de voyage, du roman d'aventures, du roman policier (plus généralement des codes romanesques), du discours encyclopédique, du poème (le haïku notamment), de l'autobiographie, voire des ressorts de sa propre écriture (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* comporte à cet égard, même si l'on ne peut y réduire le roman, une dimension auto-parodique), la construction narrative chez Chevillard est inséparable de la subversion des codes.

Nous nous attarderons ici sur le genre du conte. Celui-ci émaille de sa présence, de manière plus ou moins abondante, la plupart des récits. *Le Vaillant petit tailleur*, qui reprend le titre du conte des frères Grimm (le narrateur se donne pour tâche de fournir en sa personne un auteur à cette histoire qui n'en a pas puisqu'elle fut simplement recueillie), se propose en son entier comme une œuvre de déconstruction du conte, mais une déconstruction qui s'opère dans une sorte de jubilation narrative.

Sur le pré-texte du conte des Grimm, l'écrivain s'emploie à subvertir la forme, dans un exercice d'expansion, de prolifération narrative intégrant des éléments d'autobiographie, de critique littéraire, d'auto-commentaire ironique, surtout bifurquant sans cesse dans une exploration des possibles que permet le langage, seule aventure qui compte aux yeux du narrateur.

Au-delà de ce sommet parodique que constitue *Le Vaillant petit tailleur*, la forme conte fait régulièrement irruption dans les romans, soit pour en interrompre le cours, de manière plus ou moins arbitraire, soit pour s'inclure dans leur trame, notamment par le

truchement de personnages (on songe en particulier à Mme Stempf, dans *Au Plafond*, conteuse hors pair, elle-même personnage assez féérique - ou loufoque -, ou encore à Yoakam, dans *Choir*).

On peut distinguer chez Chevillard deux registres dans l'imitation de cette forme : un registre ironique, marqué par l'irrespect, la moquerie, une insolence comique ; et un registre que l'on pourrait qualifier « de connivence », empreint d'une certaine complicité. Le premier, qui s'inscrit dans la négation, vise à dénoncer les stéréotypes du genre, son aspect formaté et sa dimension moralisatrice. Le second manifeste, sinon une adhésion sans faille au genre, une sympathie (on pourrait presque dire une affection) pour celui-ci, dont l'antiréalisme constitutif a, de fait, de quoi séduire l'auteur. Le jeu s'inscrit ainsi dans cette double perspective de raillerie et d'hommage.

L'ironie, la raillerie s'attachent d'abord à dévoiler, et discréditer les signes de la pétrification du genre. Sur le plan formel tout d'abord. Au niveau lexical, c'est tout un vocabulaire contraint, censé évoquer un arrière-plan historique, planter un décor, camper des personnages, « seigneurs les mieux nés » et autres « chevaliers en pourpoint de velours cramoisi ». « Tôt ou tard, dans ce contexte, il faudra placer le mot *aiguière*, c'est tout ce que je sais », annonce le narrateur du *Vaillant petit tailleur* (VPT, 242), tandis qu'il s'apprête à se lancer dans la description d'un banquet (description elle-même présentée comme un moment obligé, une séquence incontournable pour tout narrateur de conte qui se respecte : « Que je n'oublie pas surtout de raconter les noces. Il y a là matière à de morceaux de prose habillés de plumes de faisan, servis avec leur groin. » - VPT, 239)

Commentant la phrase « Tôt ou tard, dans ce contexte, il faudra bien placer le mot *aiguière*, [...] », Servanne Monjour écrit : « La dénudation du procédé littéraire qu'induit le métatextuel dénotatif rompt l'illusion romanesque, substituant à l'univers merveilleux du conte le respect des normes du genre, alors décrit comme un système où l'on replace selon un agencement préconçu une série d'éléments donnés. »¹

A l'intérieur d'un genre, le conte, si fortement tourné vers l'imaginaire, c'est donc, de nouveau, la dimension réaliste qu'il contient tout de même qui est là encore visée, avec

¹ Servanne Monjour, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *@analyses*, [En ligne], Articles courants, XXI^e siècle, mis à jour le : 03/06/2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1799>.

les effets de réel qu'il cherche à produire. « Mitons et marmitons ont été recrutés par centaines. Puisqu'on ne saurait réellement les voir à l'ouvrage, je vous invite à regarder les verbes suivants, après tout, notre contrat ne spécifie rien de plus : peler, plumer, écaler, écailler, dépouiller, vider, trancher, hacher, farcir, garnir, ficeler, barder, larder. » (VPT, 239-240)

Au niveau stylistique, la forme conte fournit matière à de savoureux moments de *pastiche de style*. Des effets de discordance, de décalage apparaissent, entre la stylisation ostentatoire du genre-cible (« Ce dernier manda sur-le-champ son maître verrier, le très vieil Albius, et lui parla ainsi » -ACC, 170) et le plan où se situe le narrateur, au présent de l'écriture (« A cet instant, un homme jeune au visage pointu, aux petits yeux ardents, voilà pour lui, se jeta aux pieds de l'Empereur. » - ACC, 170)

Sur le plan diégétique, c'est encore la discordance, l'écart, que la narration vise à produire, entre un contenu traditionnel, fait de situations et de personnages stéréotypés, et leur immersion dans un contexte nouveau. Il peut s'agir, alors, d'une transposition de ces éléments traditionnels dans un univers plus prosaïque et contemporain. On touche ici au burlesque, comme dans ce « vilain petit canard » en abrégé, inséré dans *La Nébuleuse du crabe* :

Crab naquit avec les pieds palmés. Sa mère le cachait. Son père le battait. Ses deux frères et ses deux sœurs se moquaient cruellement de lui. Triste enfance. Mais le temps passe. Mort des parents. Le frère aîné fit carrière dans l'armée, l'autre périt dans un accident. La première sœur épousa un ex-champion universitaire de lancer du poids, et la seconde ouvrit un petit commerce de spécialités locales qui périclita. Quant à Crab, il devint le cygne majestueux que l'on sait. (NC, 102)

Une constante se fait jour dans ces pastiches de conte : c'est la surprise, l'inattendu, qui intervient au moment de la chute. Après avoir feint (pour une part tout au moins) de jouer le jeu du merveilleux, le conte se clôt sur une note abrupte, où l'absurde le dispute au déceptif. C'est le cas, par exemple, de cette histoire narrée (et interrompue brutalement par l'arrivée des forces de l'ordre venues pour l'expulser) par Mme Stempf dans *Au Plafond*. Reprenant le canevas connu d'un homme pauvre qui, sentant sa fin proche, décide de

léguer à chacun de ses quatre fils « un conseil qui lui permettrait de faire sa fortune et son bonheur sur la Terre », le conte avance dans le respect de ce que le lecteur (ou l'auditeur) est en droit d'attendre. L'argument est celui-ci : chacun des fils rapportera la première chose qu'il aura trouvée à cinq cents pas de la maison ; le père lui révélera comment faire fructifier sa découverte. Les trois premières séquences ne dérogent pas à la loi du genre : les trois objets trouvés - une pomme, un livre, une ficelle - sont l'occasion d'un discours paternel tout empreint de bon sens et de morale. A ces trois objets se trouvent en effet associés, par un lien logique assez aisé à établir, une activité et un destin (le travail de la terre, le savoir, l'architecture) conformes à la doxa d'une noblesse et d'une sagesse élémentaires. Et puis : « Enfin il se tourna vers le quatrième fils qui tenait par une aile un pingouin mort. » (AP, 82) Le conte fait mine de se poursuivre le temps de ces mots : « - Mon fils, lui dit-il » avant que Mme Stempf ne se mette à hurler et se débattre contre les gendarmes qui tentent de s'emparer d'elle. Et l'on peine à imaginer ce que le père pourrait avoir à confier à son quatrième fils devant une telle trouvaille.

L'effet comique de ces chutes réside le plus souvent dans la discordance entre un contenu qui, tout en ménageant une certaine part de suspens (ici, que dira le père à chacun de ses fils ?), rétablit un ordre logique et moralement acceptable, et une pirouette finale dont le saugrenu contrecarre, annihile l'habituel équilibre (rationnel, moral). Une rupture intervient dans le pacte qui unit la narration et le lecteur de conte.

Dans *Au Plafond* encore, Mme Stempf raconte cette autre histoire d'une princesse cherchant un mari. Avertie, par une sorcière, que le plus vaillant et le plus bel homme du pays, par elle transformé en crapaud, reprendrait sa forme initiale sous l'effet d'un baiser de la princesse, elle fait capturer tous les crapauds de la région. Vient le moment où il n'en reste que deux. Le premier des deux accomplit le contre-sort et se change en effet en beau prince. La princesse fait relâcher le dernier (les autres, jusque là, étaient brûlés), « dans l'étang du château au bord duquel, souvent, par la suite, la princesse devenue reine vint s'asseoir et rêver, agitant doucement au-dessus des eaux sa longue écharpe rouge. » (AP, 34-35) Ou comment l'immanquable frustration et la rêverie absurde colorent un épilogue à mille lieues des conventions du genre.

Les Absences du capitaine Cook regorge également de ces pastiches de conte où, au terme de l'imitation, surgit la surprise, celle-ci toujours liée à un effet comique. Il pourra s'agir d'humour noir, dans le cas de cet homme relevant le défi de terrasser le dragon qui terrorise un pays dont le roi promet en échange de donner au vainqueur sa fille en mariage. Après avoir longtemps cherché en vain le monstre, il finit par tomber dessus et le massacre « lorsque le roi parut à une fenêtre du château, les bras levés et criant " Malheureux ! Qu'as-tu fait à ma fille ! " » (ACC, 135-136)

Humour noir encore (quoique s'appuyant sur une situation canonique), ce dénouement d'un brutal prosaïsme : « [...] ensemble ils eurent de nombreux et beaux enfants, lesquels ils abandonnèrent en la forêt profonde car la vie est rude. » (ACC, 192-195)

Si le conte admet traditionnellement des retournements de situation, des renversements, ceux-ci s'opèrent au service d'un ordre de plus haute valeur (le bon, le bien) que celui d'abord enfreint (la bassesse des préoccupations humaines, la médiocrité des apparences). Dans le dénouement des contes « à la Chevillard », on assiste plutôt à des renversements de renversements. Le texte feint de se diriger vers la surprise attendue du traditionnel renversement vertueux pour mieux en prendre, en quelques mots sibyllins, le contre-pied (et, bien souvent, revenir à une fin que l'on pressentait pourtant devoir être contredite). Dans *Les Absences du capitaine Cook*, le « seigneur fort disgracieux » semble devoir, par sa seule délicatesse envers elle s'attirer les bonnes grâces de la princesse cherchant un époux (ainsi arrache-t-il de sa tête son ultime cheveu pour stabiliser le siège de l'infante), et dédaignant d'autres courtisans, mieux faits, habiles ou pleins d'esprit. Cependant, une fois l'enfant endormi (auquel le conte était adressé), le dénouement qui se profilait (« La princesse [...] le remercia d'un regard et d'un sourire très doux ») est démenti par un retour à des considérations plus terre-à-terre : « (Ajoutons donc à voix basse que le choix de la princesse ne se porta pas sur ce seigneur contrefait dorénavant tout à fait chauve, mais sur un jeune et vigoureux chevalier qui marchait sur les mains.) » (ACC, 36-38)

Dans le même récit, l'histoire des deux maîtres verriers mis en concurrence par

l'Empereur pour réaliser les vitraux de sa cathédrale s'achève de même sur un renversement de renversement. A l'éblouissant vitrail de Jan Tröll, le très vieil Albius n'oppose qu'une simple vitre. Le vieux maître, d'abord la risée de tous les spectateurs, semble susciter une adhésion croissante pour son travail. « Chacun méditait la leçon du vieux maître. » Cependant, après que la narration a rendu probable le dénouement d'un triomphe du vieil Albius, argumentant longuement sur l'hommage au créateur censé être contenu dans la sobriété de son œuvre, c'est une tout autre fin qui s'accomplit - celle un moment entrevue : le vénérable Albius est précipité dans le vide et s'écrase au sol « sous les huées de la foule, car l'Empereur n'appréciait guère qu'on se moquât de lui, ni la foule alors qu'on se moquât du monde. » (ACC, 169-177) A l'instar du vieux maître, la leçon que la narration feint d'énoncer et de montrer comprise par tous (la supériorité de l'humble hommage au créateur sur la grossièreté des ambitions humaines) bascule elle aussi dans le vide et s'écrase contre la médiocrité du réel.

De manière générale, le but premier que se donne la narration est donc de réintroduire de l'inattendu dans un genre présenté comme soumis à (ou guetté par) la pétrification, où la surprise n'en est plus une, à force d'être attendue, de se répéter dans des termes à peu près identiques, avec la conséquence paradoxale de voir s'opérer la résorption du merveilleux, du féerique, dans le convenu, le banal. Marâtres jalouses jetant des mauvais sorts aux princes et princesses, prétendants rivalisant pour épouser la fille du roi, dragons terrorisant la population, valeureux chevaliers se lançant dans des épreuves sont égrenés comme autant de marqueurs trop aisément reconnaissables. À ce « merveilleux banal » du conte, le banal prosaïsme de Chevillard est bien souvent le vecteur par lequel s'effectue un retour du surprenant.

Une autre option de la narration sera celle de l'imaginaire débridé, repoussant jusqu'à l'absurde la classique magie des contes, où subsiste malgré tout du sens, de la rationalité, voire un certain réalisme. C'est ainsi que, « dans l'espoir de varier [...] le métier tristement monotone du conteur », le narrateur du *Vaillant petit tailleur* propose « cent défis et exploits nouveaux », où le loufoque, l'extravagant, le non sens confinent au poétique, en un jeu où il n'est bien entendu pas question (contrairement au but affiché) de

participer à une quelconque amélioration du genre, mais où il s'agit - fidèlement à la manière de Chevillard - de se jouer de ses prétendues imperfections, de ses supposés travers, pour inventer autre chose. Parmi ces défis et exploits nouveaux, sont ainsi suggérés : « 3. Retourner contre le vent la force du vent pour le faire tomber. 13. Ressortir de la mer les douze dernières pluies. 23. Neiger. 29. Soustraire du géant un nain. 40. Extraire avec une pince à feu toute l'acidité du citron. 82. Obtenir le silence en combinant le roulement du tambour et le braiment de l'âne. 98. Imperméabiliser le feu. » (VPT, 219-226)

C'est aussi l'enseignement « philosophique », ou moral qu'ils sont supposés véhiculer (situant les conte de fée du côté de ces « récits » édifiants », au didactisme étriqué - et dont rien n'est moins sûr qu'ils édifient qui que ce soit) qui est visé.

Parallèlement au dénigrement comique de l'imitation caricaturale dont elle fait l'objet, la forme conte exerce sur la narration une attraction positive. Elle offre en effet les conditions d'une émergence du merveilleux, et satisfait le goût du jeu, voire un certain plaisir enfantin, qui sont bien dans la manière de l'auteur.

Le personnage de Mme Stempf, dans *Au Plafond*, est à cet égard éloquent. Sans atteindre au statut de personnage féérique (nous ne sommes pas ici à proprement parler en présence d'un conte), Mme Stempf bénéficie d'un traitement narratif qui l'en rapproche. La narration laisse poindre en effet une complicité, une sorte de complaisance, en accueillant avec sympathie (voire avec tendresse) le point de vue du personnage. « Mme Stempf n'a jamais pu se résoudre à se séparer de ses enfants, deux ou trois, quatre peut-être [...]. [...] elle les a retenus dans ses flancs, à l'abri, les quatre ou cinq enfants, peut-être six, arrondissant son ventre autour d'eux et dressant le rempart de son corps contre l'hiver [...]. C'est pour eux que Mme Stempf se gave de friandises et de gâteaux. » (AP, 31-32) C'est aussi pour eux qu'elle danse, qu'elle chante, et raconte de belles histoires. Tout en le situant du côté de l'excentricité, de l'extravagance, la narration conserve au personnage une part de merveilleux. Et sans doute Mme Stempf peut-elle être qualifiée de personnage loufoque, atteint de folie douce, mais sans s'y réduire entièrement. Une certaine grâce l'enveloppe (c'est aussi le cas pour le grutier Topouria) comme la trace de l'univers magique des contes, qui subsisterait dans le monde réel (dont la brutalité s'incarne dans les

forces de l'ordre expulsant la petite troupe d'excentriques du chantier où ils ont trouvé refuge).

Dans les histoires que raconte Mme Stempf, le registre de la raillerie cède le pas à celui d'une sorte d'hommage à l'invention poétique. Il est permis de voir dans leur intégration positive au récit une mise en abyme du rejet de la représentation réaliste et de l'ordre rationnel du discours, cibles premières de Chevillard. L'incongru, le surnaturel, le primat accordé à l'imaginaire dont est potentiellement dotée la forme conte s'accordent ici positivement à l'esthétique de l'auteur.

C'est pourquoi le vaillant petit tailleur fournit la figure d'un double efficace de l'écrivain. « L'écrivain, lui aussi, est un petit héros prétentieux qui, avec ses maigres moyens, refuse de se laisser faire, défie l'ordre établi, cherche à ébranler le système des géants » déclare Éric Chevillard ¹. Comme le héros des frères Grimm se lance armé de sa seule astuce à l'assaut d'obstacles qui, à priori, le dépassent, l'écrivain se lance dans l'aventure du langage armé de son ambition de sortir de l'illusion mimétique, de pervertir les structures et les codes narratifs - en multipliant notamment les digressions. Le conte apparaît alors comme une forme dont il n'est pas seulement question de se moquer, mais qu'il s'agit aussi d'utiliser aux fins de ré-enchanter, d'une certaine manière, la narration. Et c'est bien, en effet, de ré-enchantement qu'il est question dans l'écriture de Chevillard, chez qui la jubilation narrative s'associe nécessairement à la non-représentation.

Commentant « l'écriture parodique » dans l'œuvre d'Éric Chevillard, Bruno Blanckeman observe comment celle-ci, « en épinglant les automatismes [...] prévient l'usure des formes et en stimule le potentiel prospectif. »²

Dans un ordre d'idée qui ne nous semble guère éloigné, quoique cette fois dépassant le cadre du conte, Audrey Camus a observé la « relation d'amour-haine que Chevillard entretient avec le roman ». Audrey Camus note tout d'abord, comme d'autres commentateurs l'ont fait, que le blâme s'adresse en premier lieu au roman réaliste du XIXe siècle.

¹ Éric Chevillard, « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art. cit.*, p. 36.

² Bruno Blanckeman, « "L'écrivain marche sur le papier" : une étude du *Hérisson* », *art. cit.*, p. 70.

A propos d' un texte de Chevillard paru en revue (« La marquise toujours recommencée »), elle écrit : « Bien sûr, la plume de Chevillard est acerbe et son intention ironique. [...] Mais si Chevillard écrit très certainement contre le roman, il écrit *tout contre*. [...] Quels que soient les griefs de l'auteur à l'endroit du genre, sa prosopopée n'en constitue pas moins un hommage à la fabulation romanesque [...] »¹

Les innombrables micro-récits dont le texte chevillardien est truffé, le bonheur narratif qui se manifeste avec éclat dans l'écriture, la « virtuosité dont [Chevillard] fait preuve dans l'élaboration d'intrigues démontées avant que d'être construites »² accèdent un tel commentaire. Pour Audrey Camus, il est permis de déceler chez Chevillard une « régénération du roman par l'exploration de ses limites », à même de « servir le genre qu'elle prétend dénoncer. » « Ainsi, conclut-elle, la haine du roman est peut-être au fond le meilleur gage de sa pérennité. »³

1.1.2 Parodie, ironie, satire

A la suite de Margaret Rose, la théoricienne Michèle Hanoosh, selon la présentation qu'en fait Daniel Sangsue, définit la parodie comme « le travail et la transformation comiques d'un autre texte par distorsion de ses traits caractéristiques. »⁴ Cette transformation passe par la « distorsion de traits stylistiques, l'inversion de valeurs, la transposition dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial, etc ». Dans une autre formulation, la parodie se trouve assimilée à « l'imitation et la distorsion, ou transformation, d'une œuvre bien connue avec un effet comique et des intentions critiques d'un certain type, même si elles sont seulement autocritiques. » (Sangsue note également

¹ Audrey Camus, « En haine du roman : "La marquise toujours recommencée" », @analyses [En ligne], Les entours de l'œuvre, dossiers, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=173>, p.7.

² *Ibid.*, p. 2.

³ *Ibid.*, p. 8.

⁴ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit, p.87.

que la cible de la parodie, selon Michèle Hanoosh, peut être, tout autant qu'un texte, une école, une manière, un genre, etc.)

Pour Michèle Hanoosh, la « distorsion » en jeu est donc d'essence comique, l'ironie étant une modalité du comique. Ces notions d'imitation et de distorsion présentes dans la parodie (de même que la « transposition dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial ») qui participent du registre de l'ironie jouent pleinement dans le cas d'Éric Chevillard.

Philippe Hamon souligne l'importance de la *mimèse* dans la production de l'effet d'ironie. A la suite de Beauzée, il la définit comme

une sorte de pastiche [...] ou de parodie [...], de « charge » plus ou moins ostensible ou emphatique (l'hyperbole en sera le signal privilégié) d'un discours que l'on veut disqualifier. Il s'agit là de mentionner, de renchérir sur, de "singer", de "doubler" (à tous les sens du terme), de faire écho à une phraséologie ou à un discours antécédent. Et ce n'est pas tant, souvent, sur des contenus que porte le message ironique, que sur la forme même du message-cible, et notamment sur sa logique. ¹

Cette ironie mimésique est à l'œuvre dans le pastiche, nous l'avons vu avec la forme conte, retravaillée par la narration, qui joue avec la citation appuyée, non seulement de situations stéréotypées, mais encore du langage usuel des contes traditionnels, et du télescopage de celui-ci avec un langage où domine le prosaïque, voire le trivial.

Les Absences du capitaine Cook nous paraît fournir un autre exemple, éloquent, de cette mainmise de l'ironie sur la narration.

Tout au long du récit, celle-ci s'emploie à « singer » la continuité et la causalité, l'enchaînement rationnel des situations, censés assurer la progression d'un récit. Ainsi apparaissent, comme autant de traces vides de sens, véritables vestiges formels, disposés çà et là contre toute logique, des articulations totalement hors de propos. Souvent en début de chapitre, elles font resurgir le souvenir d'un certain type de roman, dans lequel elles concourent habituellement à tisser la continuité du récit. Indicateurs temporels d'un récit qui ne cesse, dans le même mouvement, de contredire toute idée de déroulement linéaire, toute idée de chronologie, ces articulations ont pour seule fonction d'indiquer (en s'en

¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette, 1996, p. 23.

jouant) l'écart que le récit en cours creuse avec certains codes narratifs.

Pour ne prendre que quelques exemples, il suffira de considérer les commencements des chapitres « septième » (« Tôt le lendemain matin, l'herbe était humide de rosée et la nuit tombait sur la banquise. » - p. 46) et « treizième » (« Sur ces entrefaites, de violentes émeutes éclatèrent en plusieurs endroits du pays. » - p. 86). Ces références à un temps antérieur, à une situation précédente, qui en légitimeraient l'usage, sont démenties par le texte lui-même, où ces chapitres se suivent sans rien (temporalité, situations, personnages) qui les relie l'un à l'autre.

De telles articulations immotivées peuvent aussi survenir au beau milieu du texte. Ainsi cet incongru « Puis d'un seul coup l'automne fut là. On ne l'avait pas vu venir » (p. 72), fantôme de transition traditionnelle, inopinément surgi, sans que rien ne justifie un tel « puis » (« On ne l'avait pas vu venir » pouvant dès lors s'entendre comme un énoncé à double sens, jouant avec l'impossibilité, en effet, de voir venir une telle transition).

L'essaimage, dans ce roman, est constant, de « néanmoins, « à quelque temps de là », et autres formules vides, posées dans un texte qui s'élabore dans le discontinu et la volonté de faire éclater les cadres, spatio-temporels ou rationnels. Un autre « puis » constitue l'amorce immotivée du chapitre « vingt-cinquième », dont l'absence de justification se trouve renforcée - comme presque toujours - par l'irrationnel de la situation : « Puis notre homme dans un chêne sculpte un cerisier, [...]. » (p. 178)

Ces simulacres d'articulations temporelles, entre deux chapitres ou entre deux séquences, par lesquels la narration joue, pour la discréditer, avec la continuité du récit, se manifestent par ailleurs dans les parodies de sommaires placées en tête de chapitre. A la fonction qui leur est classiquement dévolue, en particulier d'annoncer en le résumant le contenu du chapitre à suivre, ces sommaires s'affichent ostensiblement tout à fait (ou presque) hors-récit, sans lien (ou un lien fort ténu) avec ce qui va suivre. Ce sont des suites d'énoncés reprenant « à vide » les structures habituelles : « Qui résume assez bien la situation. » (103) ; « Qui contient quelques obscurités. » (108) ; « Qui relance opportunément l'action. » (117) ; « Dans lequel soudain tout bascule. Renversement de situation. » (124) Ils apparaissent comme des ensembles indépendants du corps du chapitre

et contiennent le commentaire ironique de leur fonction d'usage (« Qui contient ce qu'on va y lire, et bien d'autres choses divertissantes. » - 133)

A propos de la fonction traditionnelle des sommaires et de l'usage qu'en fait Chevillard, Alain Schaffner note : « Les sommaires dans le roman picaresque ou dans le roman d'aventure sont le lieu où est livrée au lecteur la quintessence du romanesque »¹.

Schaffner observe une autre dimension des sommaires, la « fonction réflexive, ou méta-poétique, qui peut participer de ces effets de dénudation du procédé dont joue à plaisir l'antiromanesque »² Jouant de ces deux effets à la fois, Chevillard laisse « attendre dans les sommaires un foisonnement d'événements romanesques dont il ne reste généralement guère de traces dans le chapitre. Où est passé le romanesque ? interroge Schaffner. Il s'est réfugié dans les sommaires de chapitres [...] »³ Les résumés de chapitres des *Absences du capitaine Cook* ne rendent « aucunement compte du contenu des chapitres, produisant un effet de distance ironique typiquement antiromanesque. »⁴ La cible, que Chevillard inlassablement désigne dans ses déclarations, est bien

le roman traditionnel du XIXe siècle et sa perpétuation sous diverses formes au XXe siècle. En d'autres termes, il s'agit du roman « réaliste » sous sa forme canonique, - ou quel que soit le nom qu'on lui donne, du roman dont la dimension fictionnelle cherche à offrir au lecteur une représentation du monde. ⁵

Dans un chapitre de son livre *Le Récit excentrique*, consacré au « récit parodique », Daniel Sangsue écrit : « Dans la mesure où le récit parodique est marqué par la réflexivité, le sommaire y devient un haut lieu de commentaire métanarratif [...] le plus souvent de nature ironique ». Des exemples, empruntés à des antiromans, comme *Le Roman comique*, de Scarron ("Qui n'a pas besoin de titre"), *Don Quichotte*, de Cervantès ("Où l'on raconte ce que l'on y verra"), ou au *Tom Jones*, de Fielding ("Chapitre très court, dans lequel se trouvent, cependant, un soleil, une lune, une étoile et un ange") autorisent, par la similitude de leur forme, un rapprochement avec Chevillard. « La fonction de "somme", de résumé

¹ Alain Schaffner, « Où est passé le romanesque ? *Les Absences du capitaine Cook* », art. cit.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

n'est plus remplie, écrit Sangsue, ou l'est de manière grotesque. »¹

Dans *La Relation parodique*, Daniel Sangsue, abordant les récits fin de siècle, range au chapitre des excentricités les sommaires parodiques. Selon lui, la catégorie de « récit excentrique » se signale par des procédures « qui visent à mettre en question la composition habituelle des récits de fiction : discontinuité, ordre problématique, digression, mélange des genres, hypertrophie du discours narratorial, atrophie de l'histoire racontée, mise en question des personnages et de la description, renversements parodiques, etc. »²

Parmi ces procédures - suffisamment présentes à nos yeux dans les récits de Chevillard pour établir un lien, une parenté, de ceux-ci avec cette catégorie de « récit excentrique » telle que la définit Sangsue -, relevons dès maintenant la discontinuité comme un parti pris narratif (un principe de composition, est-on tenté de dire), non seulement dans *Les Absences du capitaine Cook*, mais, plus généralement, dans l'esthétique de Chevillard. La discontinuité comme « composante essentielle de l'excentricité formelle »³ se combine volontiers, note Sangsue, à un ton ironique. Citant Jankelevitch, il pose l'ironie comme « une force morcelante : écrire par fragments revient [...] à pulvériser " cette tentation totalisante que nous appelons le Sérieux ". »⁴

Aux articulations immotivées qui parsèment le texte des *Absences du capitaine Cook*, et dont la présence n'a pour fonction première que de mieux creuser l'absence d'un déroulement continu de l'action, s'associe l'extrême désinvolture de la narration à l'égard de ce déroulement. C'est en quelque sorte le spectacle du sacrifice joyeux de la continuité du récit qui est donné à voir, à travers des énoncés comme : « Voilà soudain qu'il lui prend de faire un peu de gymnastique. », en amorce du chapitre « vingt et unième » (ACC, 142), ou encore dans cette bifurcation parfaitement incongrue du récit, doublée d'un assaut moqueur contre la caractérisation par laquelle le romancier s'évertue à doter ses personnages de l'apparence du vrai :

¹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 112 - 114.

² Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, op. cit., p. 321.

³ *Ibid.*, p. 331.

⁴ *Ibid.*, p. 331-332

Non seulement il n'y va pas, mais il s'en éloigne sacrément puisque le voici dans les Abruzzes. On l'y découvre en même temps que vous. [...] On le reconnaît de loin à ce geste familial, presque un tic, faucher les edelweiss d'un coup d'alpenstock, cette manie absurde en tout lieu et toute circonstance de faucher les edelweiss d'un coup d'alpenstock le trahit autant que sa monstrueuse silhouette. Qu'est-il encore venu faire là ? Allez-vous nous le dire ? (ACC, 220)

L'incise « pour en revenir enfin à notre récit », sans l'ombre d'une motivation, est emblématique de cette simulation de la continuité qui fait spectaculairement défaut d'un bout à l'autre du livre. Le dernier chapitre, pour sa part, propose dans le plus grand arbitraire un simulacre de circularité du récit, par la reprise, légèrement modifiée, de l'aberrante situation de départ : la transformation d'une tulipe en cuillère à soupe trouve, à la dernière page, un écho dans celle de la pastèque dont l'écorce évidée fournit deux bols « qui se trouvent constituer les récipients les plus adéquats pour recevoir, servir et manger de la pastèque. » (ACC, 252) (« Or, poursuit le narrateur, on nous vend toujours la pastèque dans son écorce, sans aucun égard pour ceux d'entre nous qui possèdent déjà les bols [...] »)

Les Absences du capitaine Cook peut se lire comme un festival ininterrompu de coq-à-l'âne, de digressions, dans une volonté constante de discréditer la notion de continuité. C'est bien d'absence qu'il s'agit. Une absence, néanmoins, que le texte signale en permanence, atour de laquelle il « prend », se cristallise, avec l'ironie joueuse qui convoque des situations, des personnages, des modes de composition ou un langage, pour mieux dénoncer leur vide. Comme *Palafox*, *Un Fantôme* ou *La Nébuleuse du crâne* se construisent autour d'un objet (animal, homme) absent, impossible, non représentable, *Du Hérisson* autour de la plus que douteuse figuration réaliste de soi-même, *Les Absences du capitaine Cook* se déploie sur l'absence des aventures qui sont le lot du genre. Le dernier chapitre singe, dans le contenu comme dans la forme, une structure reconnaissable (« Oui, c'est intéressant, reprit-il, et fort troublant surtout, car cette histoire m'en rappelle une autre à laquelle je me suis trouvé mêlé voici... Il s'interrompt. » - ACC, 245 - 246) D'un certain type de roman ne demeurent plus que des traces fossilisées dont joue la narration.

L'énumération s'avère un autre procédé vecteur d'ironie. L'interminable liste de désastres, d'épisodes dramatiques, mis bout à bout sans lien possible entre eux, énoncés en

phrases sèches, mime la succession des événements censés tenir le lecteur en haleine, lui procurer la quantité d'aventures et de rebondissements qui sont la loi du genre : (« [...] Un pontonnier s'abîma dans un canyon. La mousson survint précocement. Un tigre fut abattu non sans avoir dévoré cinq boys. La glace céda plusieurs fois sous le poids des charges. La tempête fit rage onze jours et onze nuits [...]. » Cette énumération s'achève dans une ironie redoublée : « Le récit de ces mésaventures donnerait presque matière à un livre. Oui, à condition évidemment d'y introduire un certain nombre de péripéties [...], un naufrage par exemple, ou une avalanche, on pourrait en tirer quelque chose. » (ACC, 120 - 121)

Par la condensation, l'accumulation, les énumérations visent à ridiculiser la forme « récit d'aventure ». C'est encore le cas dans cette longue suite d'énoncés, simplement séparés par des virgules, où l'ironie porte à la fois sur un lexique obligatoire et supposé évocateur, des associations figées de mots, et un contenu de situations archétypales, d'événements incontournables du récit de mer. La mimèse des articulations logiques se mêle à l'épuisement d'un champ lexical censé donner des gages de véridicité : « [...] flots mugissants, revanche des éléments, furie, spectacle grandiose et terrible, le navire très exactement comme un bouchon danse, agrippés tous aux galhaubans, mais le mât de misaine, tout à coup, puis la corne d'artimon, [...], or le petit cacatois, alors que le beaupré, au moment où la trinquette [...]. » (ACC, 21) (On songe, dans cet emballement progressif de l'énonciation, confinant au non sens, au monologue de Lucky dans *En attendant Godot*, de Beckett.)

La mimèse s'attaque aux discours logiques, rationnels, qui se voient rabaissés à des formes stéréotypées du langage. Le discours sérieux, dans sa confiance en une adéquation des mots aux choses, se donne pour vocation de dire le réel. « [II] est, écrit Philippe Hamon, celui de la ligne logique, du prévu, du syllogisme qui enchaîne la croyance du lecteur, du discours qu'aucun "parasite " (digression, ellipse, accident logique, rupture), ou aucun "événement" imprévu ne doit venir perturber. »¹

On reconnaît là, dans ces « digressions, ellipses, accidents logiques, ruptures », comme dans ces « événements imprévus » le cœur même de l'esthétique de Chevillard.

¹ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire, op. cit.*, p. 63.

L'ironie, à l'opposé du sérieux, est affaire de distance, de décalage. Au-delà des postulats de départ ironiques (tant la distance est grande par rapport à la notion de vraisemblance), qu'ils soient de contenu (un homme vit en permanence avec une chaise renversée sur la tête, un écrivain découvre un hérisson sur sa table de travail, etc.) ou formels, c'est la logique, l'énonciation rationnelle qui se voit discréditée, attaquée ironiquement par le texte qui en mime l'enchaînement. « Il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des rapports, soit de contester ou de disqualifier globalement des modes et des structures d'argumentations ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot. »¹

A travers les énumérations, c'est le langage en ce qu'il est susceptible de se muer en clichés, qui se voit soumis à un traitement ironique. Y sont dénoncés l'aspect mécanique, figé, usé par la répétition de ces énoncés, tout autant que leur prétention à dire le réel et à contenir une vérité ultime. Ainsi, l'empilage de proverbes, affirmations de bon sens, censés exprimer « l'essentiel » de ce que la pensée doit retenir, et constituer autant de préceptes pour une vie sage et bonne : « quand la bouilloire siffle, on la retire du feu, quand il neige, on se couvre [...], quand le vin est tiré, il faut le boire, quand maman dit on dort, on dort, quand on est une brave petite femme, on se lève avant son mari, quand on a la santé, on ne peut pas se plaindre [...]. » (ACC, 132)

La valeur de sens, de bon sens prétendument attachée à ces énoncés, dans l'accumulation sèche, hors de tout contexte, se trouve discréditée. Par la compilation, ils se voient débarrassés de leur pouvoir quasi hypnotisant d'énoncer le vrai, et rabaissés à une sentencieuse et dérisoire expression de morale étriquée et rigide. Le langage supposé véhiculer des leçons, des règles, qui valent pour tous, se vide de la substance précieuse qu'il affirme, en prenant cette forme aphoristique, être la sienne.

Dans les énumérations d'épisodes-clés du roman d'aventure, nous avons vu comment le texte imite le pouvoir de représentation dont le langage prétend être doté. Le texte, alors, mime la mimésis, se déroule comme une imitation ironique des « effets de réel » que le langage romanesque cherche à produire. Imitations ironiques de l'imitation du

¹ *Ibid.*, p.23.

réel, les énumérations sont aussi l'imitation ironique de la répétition de grands schèmes, à laquelle aboutissent les représentations réalistes. Egrenant en raccourci les événements d'une « vie inévitable », elles mettent en lumière la généralité en laquelle se résorbe toute ambition de représenter l'unique.

Sur le mode d'une comptine (« Marabout, bout de ficelle, selle de cheval, etc »), défile le canevas d'une existence d'homme qui prend valeur d' *exemplum* : « bordé dans un lit frais, frétilant petit écolier, lié fort à son grand-père, perdant lequel très malheureux, redoublant du coup sa septième, aimé de la voisine d'en bas [...] » (ACC, 65) De ces « vies toutes semblables » sont prélevés des faits - les plus anodins côtoyant sans discrimination d'autres plus dramatiques - dont la juxtaposition dans une longue série accentue l'effet de répétition du même (ce sont là choses communes) qui s'attache à l'expression d' « événements individuels » :

[...] lorsqu'il est sûr d'avoir vu cette tête-là quelque part mais où, lorsqu'il est cent onzième et qu'ils en prennent cent dix [...], lorsque la mort de sa vieille cousine qui souffrait beaucoup est une délivrance pour elle, [...], lorsque ses chaussures neuves à la longue devraient se faire [...], lorsqu'il ne sait pas si c'est de l'amour [...], lorsqu'il est vrai qu'à ce moment-là l'idée du suicide l'a effleuré [...], lorsqu'il serait peut-être temps d'aller chez le coiffeur [...]. (ACC, 227 - 228)

Une autre absence dont se joue le récit est celle de personnages qui en peupleraient le déroulement. Avec une désinvolture extrême, la narration évoque (convoque) toute une galerie de ces personnages potentiels. Introduite par un « au fait » sans pertinence, qui ne renvoie à rien, et conclue par un « ne serait-il pas grand temps de les introduire ? » tout autant cavalier, et plus qu'incongru à ce stade du livre, l'énumération de ceux-ci n'a d'autre but que de les supprimer définitivement, écartant ostensiblement du récit en cours toute idée de personnages leur ressemblant :

Au fait, mais que devient ce vieux César ? Et Mélador ? Et la femme de Mélador ? Et la maîtresse de Mélador ? Et que devient la voisine de Mélador, qui ferait claquer si fort ses talons et les portes de ses placards, et que devient son chien Berlioz ? [...] et le petit Fauchoux, avec ses trop longs bras et sa tête de marron sculpté ? Et Pagure ? Et mademoiselle Etienne ? Et O Maï ? [...] Les principaux protagonistes de cette histoire, qui graviteraient autour de notre homme et joueraient tous un rôle essentiel, ainsi que les moindres comparses, seconds couteaux, silhouettes minces ou trapues, amis d'amis, ne serait-il pas grand temps de les introduire ?

Qui les demande ?

Ah, bien... bon... il y a quelqu'un auprès de vous ? C'est qu'il va falloir être très courageux... Un accident terrible. Tous, oui. Forcinal, même. [...] Oublions-les. Le temps nous y aidera. Reposons-nous en paix. (ACC, 201 - 202)

Simulant les attributs caractéristiques dont le romancier les dote, ou la fonction qu'ils exercent dans l'économie du roman, la compilation en forme de pied-de-nez de ces pseudo-personnages s'achève dans l'ironie provocante qui les élimine d'un coup, comme pour s'en débarrasser une fois pour toutes, à la manière des catastrophes et épisodes dramatiques énumérés dans une liste précédente. En conclusion, l'énoncé « Reposons-nous en paix » indique la lassitude, l'ennui des histoires réitérées, la fatigue éprouvée devant la répétition de ces destins humains que le roman n'a de cesse de représenter. Contrer cette lassitude face au réel - dont « notre homme » sait bien qu'il ne peut se dégager - et à sa représentation, trouvera à s'effectuer par des moyens que seule permet la littérature, manière d'échapper sinon à la pesanteur du réel, du moins à l'ennui de sa représentation. Dans une autre énumération - que l'on peut rapprocher, celle-ci, de la liste des cent exploits nouveaux, destinés, dans *Le Vaillant petit tailleur*, à renouveler le genre du conte -, notre homme

parfois, pourtant, [...] ne peut se retenir, il sème à la volée des yeux de souris, il plie son âge en trois, il oublie un arbre, il se met nu sur ses vêtements, il augmente, il évoque sans manifester la moindre compassion le drame des enfants à moustaches, il rapproche l'Australie, il défrise un mouton sur deux, il redéfinit les missions du coquelicot et du héron, [...] à la Saint Prosper il offre une corde au singe de son frère, à la Saint Léonce il rembobine les ronces, il opère lui-même Ironie et retrousse joliment son vilain nez crochu [...]. (ACC, 229)

Pour Servanne Monjour, l'« écriture sérielle » que pratique Éric Chevillard est l'une des composantes de l'esthétique loufoque de l'auteur. « Propice aux élucubrations, la série renforce la propension de la narration à la logorrhée et occupe une place prépondérante au sein de l'esthétique loufoque. »¹ Elle ajoute :

Mais surtout, l'auteur joue avec la mémoire de la Bibliothèque [...]. C'est alors contre l'usure des genres et de son pouvoir de conditionnement sur la réception des textes que l'œuvre de Chevillard prend tout son sens. Elle s'inscrit en porte-à-faux de l'horizon d'attente générique [...]. Le rôle du loufoque est alors de prévenir toute attitude passive face aux

¹ Servanne Monjour, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », @analyses [En ligne], Articles courants, XXI^e siècle, mis à jour le : 03/062011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1799>.

structures figées de la langue, de la littérature et de la pensée.¹

L'ironie, chez Chevillard, ne s'exerce pas exclusivement à l'encontre de cibles extérieures, mais se décline aussi en auto-ironie. Cela, en particulier, par le truchement de narrateurs qui s'affirment comme des figures transparentes de l'auteur.

Le traitement du récit autobiographique est à cet égard exemplaire, notamment dans le récit *Du Hérisson*. Celui-ci s'élabore en effet autour de deux axes, dont l'un est le projet d'autobiographie que prétend s'être donné le narrateur (un écrivain) - l'autre étant constitué par la présence sur sa table de travail, au moment où il allait se lancer dans son projet, d'un hérisson. Le dispositif du récit consiste en un va-et-vient permanent qui, du hérisson (et des digressions de toutes sortes dont il est le prétexte) ramène le narrateur à soi, et inversement, de soi au hérisson.

Pour exemples, voici le narrateur mentionnant la sorte de couinement produit par le hérisson après que son coude l'a heurté brutalement : « Ruiiiiiii ou grouiiiiii [...]. A-t-il essayé de formuler une phrase de protestation cohérente et bien frappée ? C'est raté. Je ne me moquerai pas. Cela m'est arrivé. Trouver ses mots dans le nombre n'est pas si simple. » (DH, 165) Dans le mouvement inverse : « *Vacuum Extractor* devra être une autobiographie nocturne, au risque de ressembler fastidieusement à une monographie de hérisson naïf et globuleux puisque, pareil en cela à ce petit mammifère hirsute, je commence à m'agiter pour de bon à la nuit tombée. » (DH, 175)

Chacun des paragraphes porte la mention « hérisson naïf et globuleux », comme un thème obsessionnel, le leitmotiv d'une présence qui, pour incongrue qu'elle soit, ne se laisse jamais oublier. Le titre du projet autobiographique, *Vacuum Extractor*, est également cité en de nombreux endroits du texte où le narrateur fait retour à son ambition initiale :

Je m'étais assis pour raconter ma vie, enfin, à mon tour, la mienne, depuis quand j'existe et de quelle manière, on allait en apprendre de belles. Mais comment mener à bien ce récit, partant de mes origines le poursuivre jusqu'à aujourd'hui, tant que ce hérisson dormira sur ma page ? Je vais me dépêcher d'en inscrire le titre ici, ce sera fait, *Vacuum Extractor*, du nom de la ventouse obstétricale à quoi je dois la vie, puisque je suis né ainsi, arraché au vide par le vide puis lâché dans le vide au moyen de cette cupule métallique appliquée sur mon crâne précautionneusement par Simone Robin, trente-huit ans, sage-femme. (DH, 43)

¹ *Ibid.*

L'auto-ironie du narrateur module en permanence les évocations de son passé ou de son moi présent. Au-delà de la personne du narrateur et de la dérision avec laquelle celui-ci énonce les éléments qui composent son autobiographie, c'est l'entreprise même d'une écriture sur soi s'attachant à en rendre un compte fidèle et signifiant - ainsi que l'intérêt d'une telle entreprise - qui se voit en partie soumise au discrédit. En partie, car, de même que l'attitude du narrateur à l'égard du conte n'est pas, nous l'avons vu, sans ambivalence, l'écriture de soi, chez Chevillard, oscille entre deux mouvements antagonistes, de répulsion et d'attraction. Le retour au hérisson dès que s'énonce la note intime manifeste le rejet de la confidence prolongée qui trahirait la complaisance à soi-même, le rejet de l'analyse qui s'attelle à l'élucidation du moi. L'irruption du discours sur le hérisson coupe court au discours sur soi. Cependant, à l'inverse, le discours sur le hérisson ne manque pas de renvoyer le narrateur à lui-même, celui-ci manifestant alors la tentation constante d'une parole sur soi, que suscite la réalité extérieure. La narration s'inscrit dans une sorte d'« entre deux » : le sérieux de la confession n'y est jamais vraiment assumé ; en même temps, celle-ci se laisse régulièrement esquisser. C'est dans cet entre-deux, ou plutôt dans le couplage de ces deux forces, la tentation et le dégoût, qu'elle puise sa dimension critique en même temps que - à sa manière, combien éloignée du portrait « ressemblant », de la représentation fidèle et poussée d'une intimité du sujet - elle trouve une certaine forme de réalisation..

Le hérisson, comme l'évidence du réel, de sa matérialité présente, et, pour absurde qu'il soit, de son caractère indéniable, incontournable, ne quitte jamais longtemps la pensée du narrateur, même engagé dans un retour à soi, à son passé. Sa présence a beau être incongrue, il peut bien s'offrir comme un objet vide de motivation, parfaitement antiréaliste, il n'en incarne pas moins la réalité présente, l'ici et maintenant qui s'impose. Par l'entremise métaphorique du hérisson, le réel peut ainsi s'entendre comme non réaliste, non explicable, non logique ; de même : non spectaculaire, non passionnant ; mais aussi : riche de possibilités, matière à élaborer du texte, du sens. Dans ce va et vient incessant du sujet au monde réel et inversement, un accord est trouvé à travers la littérature qui les

englobe dans le même mouvement de prise en compte (le moi, le réel) et, par l'humour et l'ironie, de distanciation.

L'auto-ironie prend donc deux objets pour cibles : la personne du narrateur et, au-delà, le genre autobiographique. Pure dans le premier cas, elle est, dans le second, une ironie dirigée contre un objet extérieur. Auto-ironie et ironie ne forment alors qu'un seul registre. L'autodérision du narrateur manifeste une ironie plus large, à l'égard de tout discours autobiographique.

« Saviez-vous par exemple que je me mouche toujours une dernière fois dans le mouchoir que je jette au sale ? C'est tout moi, c'est ainsi que je mords à belles dents dans la vie. » (DH, 33) Les observations du narrateur sont nombreuses, où s'énonce une perception du sujet par lui-même. Une image cohérente de celui-ci en émerge, se construit de paragraphe en paragraphe au cours du récit. Et plus globalement, de livre en livre, dans une œuvre où narrateurs et personnages principaux laissent entrevoir une figure unique, en laquelle sont reconnaissables des traits récurrents - timidité, discrétion, solitude, relation difficile à autrui, pour n'en citer que quelques-uns.

Cette autodérision du narrateur - que l'on retrouve en maints récits - se hisse au degré supérieur d'une ironie à l'égard de l'écriture autobiographique, dans ce qu'elle révèle de narcissique, d'illusoire et, pour finir, de fastidieux. Si Furne, en une rapide évocation de son enfance, mentionne des chutes, des écorchures, il « n'a aucune envie d'en rajouter, il bâille lui aussi en lisant ces mémorialistes qui tentent de faire passer leurs genoux couronnés pour les héritiers présomptifs des trônes de France et d'Espagne morts en bas âge. » (CD, 10)

L'ironie vise un narrateur autobiographique écrivant sous la menace de porter à la puissance de l'exceptionnel, du remarquable, du hors du commun, la banalité, voire la platitude des faits et gestes de son existence. Dans *La Nébuleuse du crabe*, Crab fait l'expérience de cette réalité décevante, quittant la salle où l'on projette le film de sa vie, « tant c'était nul et ennuyeux », alors même qu'il s'attendait en entrant à du grand spectacle, une œuvre foudroyante, « à retourner les cœurs et les estomacs, et les âmes donc. » (NC, 84-85)

Dans le même registre ironique, « il faut m'avoir vu ranger mes chemises en piles dans mon armoire » note le narrateur de *Du Hérisson*, donnant à ce « il faut » une résonance singulière. (DH, 38) Par l'auto-ironie du narrateur à l'égard des pseudo « épisodes fondateurs » (tel le retour du garçonnet qu'il fut, rapportant, triomphal, d'une partie de pêche avec son père, une blessure au doigt) et autres moments clés de son existence vainement cherchés (« Décidément mes souvenirs d'enfance sont tous aussi misérables. Un jour encore, je me suis perdu dans un grand magasin. » DH, 24), c'est la célébration de l'unique, du moi sans pareil qui est raillée, au profit d'une désinflation du sujet penché sur lui-même. Comme il sied à celle-ci, on ne trouvera chez le narrateur nulle haine de soi, nulle auto-flagellation bruyante, mais plutôt une autodépréciation somme toute légère, sobre, limitée par l'humour, un ton mêlant au sarcasme une sorte de modestie générée par la volonté de ne pas céder aux accents d'un narcissisme qui résiderait aussi dans un auto-rabaissement tapageur. « Je fais preuve d'un certain détachement désormais, note le narrateur, [...] je donne moins prise à l'angoisse de vivre et mourir. » (DH, 23)

Toutes les occurrences du discours sur soi, des énoncés à tonalité autobiographique, sont données sous l'emprise d'une distance à soi, teintées d'une autodérision, nous l'avons dit, légère, et sont soumises à une volonté de désinflation accomplie, pourrait-on dire, en mode mineur. Voilà pourquoi le projet déclaré de *Vacuum Extractor* n'a bien entendu aucune chance de se réaliser - et demeurera, comme tant d'autres entreprises annoncées, qu'il s'agisse du *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur* ou encore du *grand poème de l'Afrique*, lettre morte : le narrateur est vis-à-vis de lui-même dans une position ambivalente, une attitude d'éloignement, d'écart autant que d'intérêt, de curiosité.

Dans l'entre deux, la manière qui est la sienne de tenir discours sur soi est une manière oblique, « par la bande », comme « en passant », et en opposant à tout ce qui pourrait rendre ce discours trop assuré, péremptoire, ou lui donner des accents trop dramatiques, l'ignorance, la multiplicité, et surtout, le manque de singularité, au fond, de ce moi. Dans le même mouvement s'effectue, bien entendu, une critique de certaines formes d'autofictions contemporaines.

C'est avec l'inscription de son corps par le narrateur dans son récit que semble

culminer l'association du plus intime et du plus banal. « On lira avec profit *Vacuum Extractor*, non seulement pour connaître la consistance de mes selles durant mes voyages [...] : y seront narrées aussi les circonstances de ces quatre accidents. Puis j'élargirai le champ pour atteindre à l'universel. J'y découvrirai mon corps par le menu [...]. Je dresserai la carte de mes grains de beauté [...]. » (DH, 162) Et plus loin : « Tout un chapitre de *Vacuum Extractor* traitera de mes maladies. Nous ferons le tour de la question, c'est promis. » (DH, 209) La sexualité offre aussi ce double visage : manifestation du corps du sujet soumis à la règle commune, elle est en même temps objet d'examen narcissique scrupuleux du narrateur autobiographique : « [...] et les façons dont on s'y prend pour que mon sexe entre dans le sexe de Méline y seront décrites en détail de manière à entretenir chaque fois un certain suspens. » (DH, 198-199)

Auto-ironie et ironie se mêlent de façon semblable dans *Oreille Rouge*. Le personnage principal, qui emprunte de nombreux traits à la personne de l'auteur (dont le prénom, au détour d'un titre envisagé pour son livre - car c'est encore un écrivain, invité, tout comme l'a été Chevillard, en résidence d'écriture, pour quelques semaines, au Mali - : *Éric en Afrique*) y est l'objet de la même raillerie. Son esprit peu aventureux, sa réserve, sa timidité, voire une certaine veulerie (traits récurrents, nous l'avons signalé, des narrateurs et personnages principaux des récits de Chevillard) y sont de même moqués. A travers ce personnage, c'est la figure de l'auteur qui est visée par le narrateur. Ces trois instances (auteur, narrateur, personnage) semblent suffisamment mêlées, pour que l'ironie à l'égard du personnage s'avère de fait une auto-ironie.

Le personnage (dont la dénomination, « Oreille rouge » rend dès le titre toute la dimension comique) s'offre en permanence à un traitement par la dérision, débusqué par une conscience non dupe des petitesesses, de la médiocrité, des hypocrisies, de la vanité qui le guettent. L'humour fonctionne là aussi comme une manière de maintenir l'autodépréciation à l'écart d'une attaque radicale, trop destructrice. Après qu'il a déchiré une page de son « petit carnet de moleskine noire » (dont il faut noter la qualité de « refrain » tout au long du récit, un peu comme l'entêtante mention du « hérisson naïf et globuleux » dans *Du Hérisson*), accessoire typique du voyageur ou de l'aventurier,

« regardez-le bien, note le narrateur, car nous ne verrons pas de sitôt se déchaîner ainsi la sauvagerie de ses instincts. » (OR, 36) Sur ce même carnet, « Oreille rouge n'hésite pas à noter ses réflexions et ses remarques finautes dans les taxis-brousse, sur les pistes défoncées, pas grand-chose d'intéressant mais de cette écriture téméraire, indomptable, et non sans soulever un nuage de poussière dans les virages. » (OR, 38) Plus loin : « Il est d'ici, lui, maintenant, de ce pays. [...] Les touristes l'indisposent avec leurs gros sabots. Il va pieds nus. Métaphoriquement, il va pieds nus, car il y a tout de même l'inquiétant grouillement des vipères et des scorpions dans la brousse. Mais le cœur y est. » (OR, 45) Ceci encore : « Sur son petit carnet noir, on trouvera des notes sans rapport avec le Mali. Oreille rouge veut bien faire un geste en faveur de ce pays - [...] -, mais il ne renoncera à aucun prix au monde plus vaste qu'il porte en lui. » Ces lignes étant immédiatement suivies de quelques énoncés bien dans la manière de l'auteur, « à la Chevillard », dont celui-ci : « Les bonshommes de neige font les meilleures soupes de carottes. Ils n'ont besoin que d'un peu de soleil. » (OR, 76)

Au-delà de la figure de l'auteur, ce sont des figures plus génériques qui sont la cible de l'ironie. Celle-ci agit comme une limite d'avance lucidement posée face au risque d'infatuation associé à ces catégories auréolées d'un certain prestige : le statut d'écrivain ; le voyage ; celles-ci fondues en la figure du voyageur occidental rapportant de ses périples un savoir, une expérience décisive susceptible de constituer la matière d'un récit où il puise, pour lui-même et aux yeux du lecteur, comme un surcroît de substance, une augmentation de son être, une autorité.

On trouve également une part d'auto-ironie dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, quoique, il est vrai, d'une manière plus complexe. Là aussi, le personnage de Pilaster (qui, bien que central, concrétise encore une absence, au moins physique, puisqu'il s'agit d'un écrivain mort, dont le narrateur, Marson, publie et commente des textes présentés comme inédits) s'affiche comme un double de l'écrivain Chevillard. Le style des « œuvres » reproduites offre trop de similitudes avec celui de l'auteur pour qu'on n'en soit pas convaincu. Au gré du démontage de procédés d'écriture de Thomas Pilaster, auquel se livre Marson, c'est à une sorte d'autocritique, au moins partielle, que Chevillard donne

libre cours. Avec cette réserve que Marson est tout sauf un critique objectif, neutre. Mû de toute évidence par une jalousie dévorante, son discours voit d'emblée sa portée limitée, sa validité douteuse. L'examen critique ne peut s'avérer que partiel - puisque partial -, tout comme, donc, *in fine*, l'autocritique. En dernier ressort, c'est au lecteur qu'est confiée la tâche de juger.

Dans la perspective d'une « contre attaque », qui est au cœur de l'esthétique de Chevillard, l'ironie s'offre comme l'arme par excellence. Elle permet d'échapper à la pesanteur de l'attaque frontale, qui emprunterait sa forme à l'objet visé. Par la reprise distanciée, le décalage, l'écart, elle réalise une contestation joueuse. La revanche sur les formes dénoncées consiste à ne pas donner prise à celles-ci, et donc à s'en écarter dans la manière même d'opérer cette contestation. L'ennemi, c'est la pesanteur, celle du réel et plus encore de ses représentations. Il s'agit de les déjouer, en se démarquant de l'esprit de sérieux, de la gravité, qui participent de ces formes.

« L'ironie est de pouvoir jouer, de voler dans les airs, de jongler avec les contenus, soit pour les nier, soit pour les recréer », écrit Jankelevitch¹. La double visée des romans d'Éric Chevillard nous semble justement formulée dans ces deux mots, « nier », « recréer ». La négation ne peut s'effectuer que par des voies indirectes, si elle veut éviter de ressembler à ce qu'elle nie. Ce sera dans le jeu et par la drôlerie : jeu avec les contenus réalistes, jeu avec la pensée rationnelle, jeu avec les formes, jeu avec le langage assuré de ses pouvoirs de représentation (mais non pleinement conscient de ses ressources). « La drôlerie sans une arrière-pensée sérieuse ne serait pas ironique mais simplement bouffonne »², écrit encore Jankelevitch. L'ironie, en effet, contribue à inscrire les romans de Chevillard dans une pratique ludique loin d'être de pure gratuité. Elle ne se limite pas non plus à la raillerie. Si la narration met en effet en cause le caractère oppressif ou décevant du réel, les manques et les faux semblants attachés aux codes et aux structures de la pensée et du langage qui voudraient rendre compte du réel, elle se sait également soumise à leurs lois. L'ironie ne peut donc s'installer dans le pur accomplissement d'un

¹ Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie*, *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid*, p. 96.

rejet. Au contraire, elle est mobilité. « Il y a dans l'ironie humoresque une finesse de plus que dans l'ironie vitupérante », dit Jankelevitch, qui propose d'appeler cette ironie humoresque, « ironie à la deuxième puissance »¹. « Mortelle aux illusions, elle est la mobilité même de la conscience, l'esprit révoquant sans cesse ses propres créatures. [...] ; par ses interrogations indiscretes elle ruine toute définition, ravive inlassablement le problème en toute solution, dérange à tout moment la pontifiante pédanterie prête à s'installer dans une déduction satisfaite. »²

Cependant, parallèlement à l'ironie globale, dont la pratique diffuse colore souvent tout le récit, on trouve la présence d'une ironie locale, ponctuelle, sous forme de pointes disséminées en de nombreux endroits du texte. Alors, souvent, c'est bien la raillerie qui s'exerce, par antiphrase. L'écriture de Chevillard, comme le hérisson, est « pleine de piques »³. L'ironie se fait à l'occasion volontiers sarcastique, et satirique.

Dans *La Relation parodique*, Daniel Sangsue cite la théoricienne Linda Hutcheon distinguant parodie et satire. Si celles-ci sont toutes deux des pratiques littéraires, « la cible de la seconde n'est pas littéraire, mais sociale, morale : tandis que la parodie s'attaque à d'autres textes, la satire a une cible " extramurale ", elle stigmatise les vices ou la bêtise de l'humanité dans la perspective de les corriger par le ridicule. »⁴

Chez Chevillard, la parodie l'emporte sur la satire. La littérature, ses formes canoniques, le langage dont elle use, ses prétentions (en tête desquelles la volonté de représentation) constituent la plus grande part des points d'appui critiques de la narration. C'est, en fin de compte, davantage à la représentation du réel qu'au réel même que s'en prend le texte. Et la correction morale des défauts des hommes (par l'exposition de leurs ridicules) n'est pas le but premier que se donne l'auteur. Le registre satirique n'est toutefois pas absent de l'œuvre, loin s'en faut. Il s'applique à des catégories dont la réapparition régulière d'un livre à l'autre montre assez la répulsion qu'elles inspirent.

Au premier rang de celles-ci figure la force brutale qui semble l'apanage de

¹ *Ibid*, p. 173.

² *Ibid*, p. 182.

³ Olivier Bessard-Banquy, « Du Hérisson », *Europe*, n°878-879, juin-juillet 2002.

⁴ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 82-83.

l'humanité. « Ce n'est pas tant notre goût pour les viandes rouges et les salades vertes qui nous distinguent des autres animaux [...], ni notre rut sans façon, notre allégeance aux puissants ni notre vaillance soudain raffermie pour combattre un nain malade, et le gober, [...] » (NC, 100), note comme « en passant » le narrateur de *La Nébuleuse du crabe* .

Ce que l'on pourrait appeler un congénital « penchant pour le meurtre » trouve aux yeux des narrateurs une incarnation évidente dans la catégorie des chasseurs. De même que le narrateur des *Absences du capitaine Cook* raille « [...] le chasseur astucieusement vêtu de vert kaki afin de faire accroire au gibier qu'il vaquait plutôt et en toute innocence à l'extermination de ses semblables. » (ACC, 185), celui du *Vaillant petit tailleur* moque

la glorieuse confrérie des ventripotents et dévoués régulateurs de la faune sylvestre [...]. N'est-il pas évident que sans ces braves fusils les sangliers auraient pris depuis longtemps le contrôle de nos bois, de nos campagnes, mais aussi de nos villes, poussant sans cesse plus avant leur groin obscène ? Et que deviendraient nos enfants sous le règne de ces butors amateurs de chair fraîche ? [...] (VPT, 209-210)

Les soldats sont d'autres parfaits représentants de la force brute, régulièrement soumis au sarcasme, objets de dérision comme à travers ces « nouvelles du front » qui rythment *Palafox* (« Réjouissantes nouvelles du front. L'ennemi recule. Nos braves gagnent du terrain pour nos vaches. Nous accumulons les collines. » - Pal, 73). Dérisoires et tragiques, ils concluent piteusement le récit moqueur d'une évolution narrée à rebours depuis la préhistoire jusqu'à nos jours (P, 87).

Au nombre des cibles de l'ironie satirique se distinguent les marqueurs des valeurs et des cadres sociaux les plus traditionnels. Parmi ces derniers, la religion, l'idée de patrie et l'univers familial absorbent les charges les plus fréquentes. La brutalité, confinant à l'inhumanité, des relations familiales fournit de fréquentes occasions de saillie. Les sœurs Le Bigre, dans *Les Absences du capitaine Cook*, en offrent un exemple :

Veuves et sans enfants désormais, c'était bien la peine, elles se sont retrouvées entre elles puis réfugiées dans la maison natale voici sept ans, petits-enfants et arrière-petits font le déplacement à tour de rôle de manière à ne jamais les laisser six mois sans visite, les plus éloignés vivant tout de même à l'autre bout. Or ce n'est pas un mince canton. (ACC, 129)

Inhabituel par sa longueur, le récit du séjour du narrateur, interne dans sa jeunesse en institution religieuse, dans *Du Hérisson*, déroule sur quelques pages une caricature grimaçante des frères dirigeant le pensionnat et dispensant leur enseignement, mettant notamment l'auteur des *Pensées* à toutes les sauces philosophiques, « ouvrant notre esprit, avec une impartialité absolue, je dois le reconnaître, à la pensée de Blaise Pascal, d'Emmanuel Pascal, de Karl Pascal, d'Arthur Pascal, de Friedrich Pascal ou de Martin Pascal [...] » (DH, 247). L'ironie semble se faire d'autant plus mordante qu'elle s'applique à des forces ressenties comme dotées d'un haut degré d'oppression, notamment celles dévolues au maintien d'un ordre moral. Elle s'exerce alors, non sans hargne, à l'encontre de ses représentants, ou de ses discours (contenus dans les textes sacrés, mais aussi dans les récits paraboliques, tels, nous l'avons vu, certains contes et leur message édifiant - ainsi, dans le conte des frères Grimm, l'épisode du sanglier poursuivant le vaillant petit tailleur, celui-ci trouvant son salut dans une chapelle où l'animal est pris au piège :

« Ainsi, mes enfants, vous devez vivre toujours conformément aux enseignements de votre catéchisme et vous serez secourus dans le danger, soutenus dans l'épreuve, vous serez reconnus et aimés par Dieu comme ses fils. Si vous vous en écarter de la largeur d'un cheveu, en revanche, vous serez sauvagement punis et châtiés, car votre cœur endurci ne le sera jamais assez pour les canines perforantes du sanglier. » (VPT, 213)

1.2 *L'humour, les procédés comiques*

Robert Escarpit place l'ironie au centre de l'humour. C'est elle qui « brise l'étreinte des évidences » et constitue le « premier temps de l'humour », sa phase critique. C'est le temps du « paradoxe ironique », de la suspension d'évidence. Chez Chevillard, celle-ci concerne au premier chef la représentation réaliste, les discours sérieux, la pensée rationnelle. Dans un deuxième temps s'opère le « rebondissement humoristique », par lequel l'affirmation succède à la négation. Le texte rebondit vers le rire.

Alors « commence vraiment le domaine de l'humour, celui qui corrige l'ironie

destructrice par un clin d'œil complice. »¹

Par l'humour se manifeste, d'abord, une volonté de refus. Refus de toute position de savoir, d'autorité. Refus d'énoncer une vision du monde stable, assurée. Refus d'assumer un discours qui prétende englober le réel, s'en donner comme la représentation fidèle, en livrer une parfaite intelligibilité. Le désir de dire, malgré tout, « quelque chose » du monde et de l'homme vient heurter les modalités d'une énonciation sérieuse. L'humour est la forme de cet « entre deux ». « Je plaisante à peine. Je plaisante toujours à peine » (DH, p. 165) : cet aparté du narrateur de *Du Hérisson* formule bien l'écart d'où naît l'humour, entre le discours sérieux et la pure gratuité d'un dire vain.

Nous avons observé comment, dans *Du Hérisson*, l'impossibilité de constituer l'écriture de soi en un discours de vérité venait heurter la tentation d'une parole sur soi qui serait un parler vrai. L'humour est le mode d'énonciation qui réunit dans un seul discours ces deux tendances contradictoires. La critique (à l'encontre du monde, des autres, de soi-même) comme l'intérêt (pour le monde, les autres, soi-même) s'énoncent rarement, chez Chevillard, dans des discours logiquement argumentés, rationnels, de type « sérieux », c'est-à-dire où s'entendrait une adhésion pleine et entière du narrateur à ce qu'il énonce. Ou plutôt, ce qu'il énonce ne peut avoir qu'une forme hybride : contre l'esprit de sérieux, mais sans dénier à ses objets la qualité d'objets sérieux, sans renoncer à leur attribuer la valeur de souci, d'interrogation, de préoccupation qu'ils contiennent.

L'ambivalence de l'énonciation a partie liée avec la distance que traduit l'humour. Dans son article sur *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Claude Coste observe :

Au cœur de la poétique d'Éric Chevillard, véritable marque de fabrique de l'écrivain, l'humour dit toute l'ambiguïté de l'œuvre. Défini comme la conscience que j'ai de mon personnage (Robert Escarpit), l'humour manifeste à la fois le refus de l'illusion lyrique et le sursaut salutaire du romancier qui écrit malgré tout. L'humour, c'est précisément ce paradoxe qui fait d'une déprise le signe même d'une affirmation de soi. Mais comme il appartient à l'homme d'humour de distancier sa propre distance, Éric Chevillard confie à ce même humour qui le définit comme écrivain le soin de rappeler la précarité de toute singularité, surtout si elle se berce de l'antique souveraineté du moi.²

¹ Robert Escarpit, *L'humour*, Paris : PUF, 1987, cité par P. Schoentjes, « Ironie et théorie du rire : l'enseignement de Schopenhauer et de Bergson », dans Jean-Marc Defays, Laurence Rosier, *Approches du discours comique*, Belgique : éd. Mardaga, 1999, p. 27.

² Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », « Fictions d'histoire littéraire », *La Licorne*, Presses Universitaires de Rennes, n° 86, 2009, p. 144.

« L'humour traduit une relation de distance au monde, et de distance maîtrisée »¹. Pour Jean Émelina, le sérieux signe une « adhésion au monde. [II] englobe par là le tragique, l'optimisme, le pessimisme, l'enthousiasme et tous les comportements où l'homme se sent immergé ou engagé. » Après avoir noté qu' « il n'y a pas contradiction mais complémentarité » du tragique et de l'humour, Émelina, plutôt que de réduire le comique à n'être que « l'envers du tragique », propose de le considérer comme « *l'envers du sérieux sous toutes ses formes*. [...] [II] n'est pas un " genre " mais *l'envers de tous les autres*, écrit-il, et l'envers de tous les comportements déterminés par l'action, la réflexion, les sentiments et les émotions. »²

Distanciation, renversement, second degré, voilà bien autant d'éléments qui nous semblent caractéristiques de l'écriture de Chevillard.

Par cette opération de mise à distance que permet l'humour, le tragique n'est pas nié mais présenté sous un jour qui vise à lui ôter son poids accablant, sa charge oppressante.

Cependant, le suicide est une solution trop radicale. Crab voudrait simplement ne plus avoir de tête. Il n'a aucune envie de renoncer aux promenades, par exemple, à la nage ni au jardinage. [...] Or la tête est bien inutile pour toutes ces choses. Elle gênerait plutôt. [...] En elle siègent tous les tourments. Elle conçoit les pensées tristes, la fièvre, les poux, et plus d'amertume alcaline que le foie. [...] De là à se supprimer, non. Crab espère bien être assez vaillant pour la brandir au bout d'une pique et la promener ainsi dans les rues, parmi les foules qui crachent et conspuent, cette sale tête. »(NC, 110)

Contre le redoublement du tragique par une énonciation sérieuse, grave, Chevillard use de l'humour comme d'un moyen de s'extirper - ne fût-ce que par les mots - de la poix d'une condition humaine dont la misère n'est certes pas discutable. Engagée dans la contre-attaque, la narration semble ne jamais perdre de vue de ne pas s'en laisser conter, de ne pas céder aux trop évidents motifs de désespérer.

L'humour bémolise le tragique. Il en atténue la portée. Il retourne en rire (ou en sourire) l'inquiétude, l'angoisse, la détresse nées de la confrontation avec le réel. Entre la

¹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, GF Flammarion, coll. Corpus, 2003, p. 92.

² Jean Émelina, *Le Comique : Essai d'interprétation générale*, op. cit., p. 166-167.

déploration et la révolte, toutes deux ressenties comme vaines, il crée un espace où la revanche devient possible. Originaire d'une « conscience malheureuse », il signe une sorte de victoire - momentanée sans doute - sur les travers, les pesanteurs, les blessures, les cruautés qui font l'ordre des choses, le sort commun. Ce rabaissement - ou ce retournement - s'effectue souvent à travers une exagération, un décalage comiques, par lesquels s'opère la rupture de l'adéquation entre le mot et la chose, l'écart entre la forme et le message, la distance du narrateur à l'égard de sa propre énonciation. « Tout en elle me bouleversait et la pensée même qu'elle avait sûrement une voire deux grand-mères vivantes ou mortes. » (DH, 20) Un tel énoncé, où est évoqué la figure de Militrissa Raskopf, amour de jeunesse du narrateur, affirme une distance de celui-ci (au présent) à l'égard d'un réel douloureux (passé), une distance à l'égard de lui-même, un écart, un décalage entre l'intense charge affective qui s'en affiche comme le contenu (« Tout en elle me bouleversait ») et la forme amusante, dérisoire, donnée à ce contenu. L'humour prend le parti d'une présentation de la réalité qui rompt avec l'usage.

L'hyperbole est une figure souvent utilisée, dans un registre ironique, pour diminuer le poids douloureux du réel. L'inadaptation foncière du « personnage-type » chevillardien, sa difficulté à prendre corps et à se ménager un espace dans la réalité, trouvent fréquemment leur expression sous la forme d'une exagération qui autorise la distance à soi, l'écart avec la blessure ressentie dans la présence au monde. Ainsi Crab est-il nécessairement celui pour qui le sort ne saurait être que contraire, et moqueur : « Une ville magnifique sort de terre sur les talons de Crab. De larges avenues témoignent de son passage, formées spontanément derrière lui tandis qu'il progresse avec peine dans la boue et les ronciers [...] : son sillage goudronné ordonne une ville idéale, de calme et de fête, où il fait bon vivre. Là où Crab a eu soif, on se heurte maintenant à une fontaine. » (F, 32) Matérialisant, dans le même ouvrage, l'empêchement à vivre, « l'homme rouge » des feux de circulation ne cesse de s'interposer face aux moindres velléités d'action de Crab : « L'homme rouge l'attend au pied du col qu'il se proposait d'escalader. L'homme rouge l'attend devant le grand magasin où il a coutume de se ravitailler. L'homme rouge le précède partout. Crab désormais préfère rester chez lui. D'ailleurs l'homme rouge a pris

position devant sa porte. » (F, 100)

L'humour est bien cette « stratégie contre l'adversité » dont parle Dominique Noguez : « S'interdisant la réaction affective négative, peur, colère, souffrance ou désespoir, que l'on attendrait, l'humoriste garde son flegme et réplique par une plaisanterie. »¹ Le terme de « réplique » employé ici peut clairement s'appliquer à l'entreprise narrative de Chevillard qui est, nous l'avons dit, marquée par une incessante volonté de contre-attaque. Quant à ces mots : *que l'on attendrait*, ils disent la discordance, la disconvenance, l'écart avec une norme (un usage), qui sont au cœur de l'humour.

Convoquant la théorie freudienne, Noguez poursuit ainsi : « L'humour ne se résigne pas, dit Freud, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve ainsi moyen de s'affirmer en dépit de réalités extérieures défavorables. » Dans l'analyse freudienne, ce triomphe « procède d'un désinvestissement psychique. L'humoriste déserte sa propre cause, devient en quelque sorte étranger à lui-même. » Jean Emelina rappelle lui aussi ce rôle de l'humour, qui est, depuis Freud, devenu familier : il est « moyen de défense contre la douleur, consolation du moi par le surmoi, défi aux autres, au monde et à soi-même. »²

Rendre sensible une réalité éprouvée comme blessante ou douloureuse, et dans le même mouvement en atténuer la charge, telle semble être la fonction de l'hyperbole humoristique chez Chevillard. Évocation (ou dénonciation) et libération s'accomplissent d'un même geste. Pour dire la brutalité des rapports familiaux – nous l'avons observé -, est donnée au lecteur la description d'un repas de famille tournant au massacre, où l'exagération confine à l'extravagance : « Et d'abord, à peine assis, chacun des convives saisit son couteau et sa fourchette, deux armes de poing. [...] C'est parti, on s'entredévore, le père mange le fils, le fils mange la mère, la mère mange la fille, la fille mange le père [...] » Le récit du carnage, dont les détails se succèdent sur deux pages, à la manière mécanique d'une ronde - « alors le fils a planté sa fourchette dans la nuque inflexible de la mère, alors la mère a planté sa fourchette dans l'œil surligné de la fille, alors la fille a planté sa fourchette dans le ventre flasque du père » (ACC, 24 - 26) -, rend bien compte de

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, Le Livre de poche, biblio essais, 2000, p. 15.

² Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 136.

ce trait récurrent chez Chevillard, de réactivation des métaphores : ainsi le récit actualise, à l'excès, le sens figuré du verbe *se déchirer*.

Notons ici que l'humour n'a pas pour seule fonction de dédramatiser (le réel oppressant, blessant) ; il peut aussi contribuer à « dépathétiser » (l'adhésion au monde). La mise à distance peut aussi s'avérer une volonté de se situer à l'écart des sentiers battus du sentimentalisme et des effusions excessives du moi. Ce n'est pas seulement l'évocation de la douleur ou d'une conscience négative du réel qui trouve dans l'humour un mode d'énonciation à l'écart d'une parole de gravité. Le discours amoureux aussi. Le parti pris est celui de la légèreté, de la délicatesse, de la fantaisie et de l'humour.

Pour Jean Emelina, le comique est de fait « un genre second, une attitude seconde », il vient nécessairement *après*.

Le premier mouvement devant le monde - " bon sauvage ", enfant, naïf, âme sensible -, ajoute Émelina, c'est la foi, la vibration, l'émotion. [...] A ces envahissements, pour peu qu'ils soient désagréables ou dangereux, répond le " bouclier " du rire, la mise à distance et " l'anesthésie du cœur ". [...] Le malheur est lourd ; le bonheur, la joie, la ferveur, l'espoir et l'amour également. La vie écrase, étreint, transporte et empoigne. Le comique est-ce qui permet d'alléger l'ensemble, bonheur et malheur mêlés. ¹

La distanciation n'est jamais telle cependant qu'elle interdise toute manifestation positive d'émotion, notamment dans les cas où s'énonce le sentiment amoureux. L'humour joue alors comme ce qui offre la possibilité d'affirmer cette adhésion au monde tout en préservant l'écart avec un pathos trop appuyé. Il est consentement à l'émotion et maintien du sujet à distance d'une expression hyperbolique du sentiment. La norme, l'usage ici ressentis comme devant être absolument évités par le sujet narrateur se trouvent du côté d'une expression trop directe, d'un lyrisme appuyé, à quoi la puissance d'un tel sentiment peut aisément entraîner.

Le personnage de Méline (dont le nom, qui revient dans plus d'un récit, désigne une figure emblématique plutôt qu'un personnage identique) est plusieurs fois l'objet de « tableaux » qui n'en sont pas : fuyant la représentation, et toute description d'un réel menacé d'idéalisation, ils s'exposent, se revendiquent comme constitués de mots, et livrés

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 166-167.

à leur impuissance. L'intention n'est pas de *dire* Méline, mais de *laisser entendre* l'émotion d'un narrateur qui se situe dans cet espace intermédiaire : averti des pièges de l'idéalisation (et de ses risques afférents, de redite ou de ridicule) et accueillant, tout de même, aux mouvements de son affectivité, y compris jusqu'à l'enthousiasme.

Parler du nez de Méline, ce serait en effet nasiller, lui faire injure - aimeriez-vous que telle personne pour vous présenter à une autre vous attrape ainsi par le nez ? Comment appeler nez d'ailleurs, simplement nez, busqué sans brusquerie, ce petit penchant pour les lectures philosophiques qui est l'un des plus nobles traits du visage de Méline ? Ses oreilles, je le leur murmure, sont encore ou déjà de la musique, un pinceau chinois manquerait le dessin de leur arabesque, seul saurait la tourner peut-être le poignet d'une violoniste prodige de sept ans. (AP, 20-21)

De même le personnage de Clara Lapse, dans *Le Caoutchouc, décidément*, ne sera pas décrit. Les mots qui conviendraient à Furne (hors de « l'image que [les] termes rebattus [de beauté et de charme] suggèrent ») « n'existent que sur le bout de sa langue. » (CD, 37) C'est pourquoi le narrateur, se confondant alors avec le personnage de Furne, déroule en son hommage quatre lignes d'un poème qu'il se plaît immédiatement à faire suivre d'une parodie de commentaire scolaire : « Analyser les sentiments exprimés par l'auteur. Citer des œuvres lyriques qui ont exploité ce thème. Observer comme la composition logique sert la spontanéité de la passion. [...] » (CD, 38) A travers cette litote, c'est une sorte de pudeur dans l'enthousiasme (risquons cet oxymore) qui s'énonce. Et c'est le renvoi à une énonciation impossible du sentiment qui ne serait soumise à la répétition, prisonnière de modèles, d'usages culturels, ou littéraires.

Bémoliser, rabaisser, s'effectue dans le même mouvement qui expose les « fatalités exaspérantes » auxquelles le narrateur du *Vaillant Petit tailleur* déclare vouloir s'opposer. Ambition récurrente des narrateurs et personnages de Chevillard, la volonté de recréation consubstantielle à leur insatisfaction mêle des objets de valeurs fort différentes. Ce mélange hétéroclite, où les lubies, le loufoque, l'insignifiant côtoient le drame, participe de cette volonté d'atténuation, par l'humour, du tragique de la condition humaine, qui anime la narration. Refaire le monde permet d'en dénoncer les vices, les défauts, les inconvénients. Mais il s'agit d'une recréation qui admet sa propre impuissance, mieux, proclame son incapacité à une transposition dans l'ordre de la réalité, à une application

pratique.

Je voulais raccourcir les échelles pour diminuer un peu l'atroce tourment du vertige. Ou gentiment modeler sur mon tour et cuire dans mon four une assiette à soupe convexe destinée à tous ceux qui ont celle-ci en horreur. [...] Mais la réforme qui me tenait le plus à cœur concernait l'enfance de l'homme, laquelle allait devenir facultative, sa durée en tout cas serait laissée à la libre appréciation de chacun [...] Les choses étaient bien engagées puisqu'il ne restait plus à régler que les détails de ces diverses opérations. (VPT, 31-32)

De l'impuissance finale à modifier l'ordre des choses, la narration se rit aussi.

C'est peut-être dans l'humour noir que s'accomplit à l'extrême le décalage entre la forme et le message, la rupture de l'adéquation entre le mot et la chose. C'est là peut-être qu'intervient à son degré le plus élevé cette discordance, cette anomalie qu'invoque Jean Emelina, pour tenter de circonscrire le risible. Le risible est un écart, de conduite, de raisonnement ou de langage. La norme serait « ce qui est considéré comme l'usage, le comportement attendu et prévisible dans un lieu, un milieu et un temps particuliers, dans des circonstances particulières et chez des sujets particuliers, en fonction de leurs habitudes morales et mentales. »¹ Pour produire son effet, le comique exige en outre, selon les termes de Bergson, « quelque chose comme une *anesthésie momentanée du cœur* »²

« On repêche une noyée de sept ans. Comme si elle n'était pas encore assez jolie, maintenant en plus elle est bleue. » (OPT, 155) Face au réel monstrueux, au scandale de son ordre insensé et cruel, l'humour agit comme une riposte possible, une manière de retourner - autant que le permet l'ordre du langage - l'insupportable contre lui-même, tout en refusant de céder à une énonciation sérieuse, pathétique et, pour finir, vaine. « La plage est à deux pas, note le narrateur de *Palafox*. On entend d'ici les cris des enfants aspirés par les lames. » (P, 109)

« Pur, choquant, funèbre : telles seraient donc les trois caractéristiques de l'humour noir », selon Dominique Noguez. « Pur », dans le sens qu'il serait « débarrassé notamment de l'intention satirique, moralisatrice » (pour reprendre les mots de Breton dans son *Anthologie de l'humour noir*). Noguez poursuit en posant le noir « comme ce qui, dans

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 46.

² *Ibid.*, p. 53.

l'humour, a partie liée avec le scandale et avec la mort (avec le scandale de la mort) [...]. »¹ Bien souvent chez Chevillard, cet humour noir en effet s'applique à l'objet le plus scandaleux qui soit : la mort de l'enfant, ou les sévices qui lui sont infligés. C'est, dans *Palafox* encore, « [...] la famille repue [qui danse autour des arbres] et, bien obligée pour fermer sa ronde joyeuse, écartèle bébé. » (Pal, 66) ; ou Olympie, toute frémissante devant le spectacle de la naissance de vipéreaux : « Et quand la mère comblée commence à dévorer deux par deux ses petits, la jalousie la ronge, Olympie, à qui furent refusées les joies si simples de la maternité. » (Pal, 37) *Les Absences du capitaine Cook* fournit pour sa part le récit d'un jeune homme ayant grandi enfermé dans un placard par ses parents et livré aux actes les plus cruels de ces derniers :

La même main maternelle versait de temps à autre entre mes jambes le contenu d'une boîte, un rat puant, frénétique, et j'entendais alors derrière la porte les rires étouffés de mes parents, qui étouffaient leurs rires pour ne rien perdre de mes cris, des couinements du rat, ni des bruits de la lutte. [...] On me délivra. Or, voyez comme mon expérience vérifie votre théorie : sorti de mon placard, je n'étais plus bon à rien. (ACC, 44 - 45)

(La « théorie » en question voulant que « la première détermination décide de l'organisation générale et [que] celle-ci ne se laisse pas facilement bouleverser lorsque des tentations nouvelles apparaissent ou des désirs qui la contrarient, elle résiste, voilà pourquoi la reconversion des athlètes est si délicate ». - ACC, 43)

Plus loin dans le même ouvrage sont évoqués les enfants de « notre homme » qui, à la mort de celui-ci, « sont recueillis par des familles adoptives à l'exception d'un petit garçon qui n'a décidément pas de chance puisqu'il se trouve être de surcroît sourd muet et légèrement débile. » (ACC, 158) Où l'on retrouve le goût prononcé de Chevillard pour les paralogismes.

Humour noir encore, cette énumération de traits particuliers *et* communs d'un destin tout tracé, dès l'enfance, par la famille pour Furne et la fillette du voisin (« ils vivront heureux ensemble de longues années, elle se sentira très seule après sa mort, elle élèvera un chiot, enterrera ce vieux chien et mourra à son tour, à moins qu'elle ne se découvre la force de veiller toute une vie encore sur un chat ou un serin », et s'achevant

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p.142.

abruptement par ces mots : « la gamine n'avait pas douze ans lorsqu'elle périt dans un naufrage. » (CD, 8) ¹

Moins tendancieux, plus inoffensif, l'humour parsème aussi les récits sous la forme de « plaisanteries », « boutades », dont la principale motivation semble un pur plaisir du jeu.

« En réalité, Marcel Proust ayant bu la tasse écrivit *À la Recherche du temps perdu* en une fraction de seconde », lit-on dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (OPT, 35). Proust comme sujet de plaisanterie réapparaît plusieurs fois, dans *Du Hérisson* par exemple : « Déjà, je manifestais des dispositions évidentes pour la littérature puisque moi aussi, éveillé dans le noir, j'attendais le baiser de ma mère pour m'endormir. » (DH, 178)

Par l'irruption de la plaisanterie, c'est aussi, en de nombreux endroits, la cohérence logique interne du récit qui est bousculée. La plaisanterie surgit alors, en effet, comme un surplus, une sorte d'entorse, de pied-de-nez à l'économie du récit. La place qu'elle occupe, dotée d'un certain arbitraire, d'un manque de motivation, lui donne un air d'impertinence, la signale comme un écart. Ecart voulu, poursuivi pourrait-on dire, elle se donne à voir comme une « saillie », aux différents sens du terme : brusque mouvement ; trait brillant et inattendu. Elle apparaît, chez Chevillard, comme signifiant non seulement qu'il ne saurait être question de laisser passer une occasion de rire, mais qu'il faut même plutôt rechercher ces occasions.

Jean Émelina associe

la plaisanterie qui "détend l'atmosphère" [à] des bouffées de "jeu", de brèves déconnexions destinées à réduire la tension trop vive (ou trop honteuse) des passions et des pulsions. [...] Ainsi malheurs et bonheurs sont-ils niés, tenus à distance, gommés et ironisés. [...] Le "triomphe d'angoisse" est obtenu non grâce à des boucs émissaires, mais grâce à des "spécialistes de l'échec" chargés de mythifier la chute. Le lourd est devenu léger. La douleur, la maladresse, l'humiliation et le drame se muent en fête, en hymne à la vie toujours recommencée. ²

¹ Où l'on trouve comme un écho à cette brève et sèche notation, dans *La Nébuleuse du crabe* : « Crab devait mourir de son cancer. Les médecins ne lui donnaient pas deux mois. Lorsqu'il fut écrasé par un autobus. Il n'y a vraiment pas moyen de faire des projets sur cette terre. » (NC, 48)

² Jean Émelina, *Le Comique, op. cit.*, p. 58-62.

Il est loisible de reconnaître ces traits dans des énoncés comme ceux-ci :

« Combien de fois me suis-je senti ceinturé par quelque vigoureux héros persuadé qu'il me sauvait la vie, tandis que je déroulais ma brasse rêveusement ? » (DH, 169)

« Je ne suis pas paranoïaque, contrairement à ce que l'on prétend dans mon dos (je le sais). » (DH, 209)

« [...] sa prétendue voisine du dessus, une très vieille romancière et tremblotante Anglaise à succès dont il entend encore tinter les crocs contre la tasse, choir la tasse, grincer les crocs, et presque aussitôt crépiter l'antique machine à écrire, tacatacatac : un beau matin, le corps du Docteur Parkinson criblé de balles fut découvert flottant dans sa piscine, à Ceylan [...] » (CD, 13).

Dans de tels énoncés se lit l'une des fonctions de la littérature selon Chevillard : offrir, sur le mode plaisant, la possibilité d'une revanche sur le réel, voire d'une vengeance.

Parmi les procédés comiques à l'œuvre dans les récits de Chevillard, au-delà de l'humour proprement dit, se rencontre ici et là un comique de répétition. Si, dans la répétition, comme le note Émelina, il n'y a « point d'écart imprévu et singulier, mais une reprise, une succession monotone, rassurante et reposante des mêmes mots, des mêmes événements, des mêmes gestes », il y a cependant bien « anomalie ».¹ Chevillard introduit de la répétition dans ce qui, « normalement », ne saurait en contenir, manière de jouer avec les déterminismes. « L'effet comique provient de la répétition d'éléments totalement identiques, ce qui, compte tenu de la diversité " normale " du réel, est une anomalie. »² Dans les récits de Chevillard, il s'agit le plus souvent de répétition d'énoncés, plutôt que de répétition de scènes ou de situations.

Encore que celle-ci puisse aussi se produire : on songe à l'improbable présence des quatre frères rigoureusement semblables dans le pastiche de récit policier *La Vander Fils Compagnie*, inséré dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Emelina voit dans « les jumeaux et, plus encore, les sosies un " vrai " si peu " vraisemblable " qu'ils sont la

¹ *Ibid.*, p. 107.

² *Ibid.*, p. 107-108.

providence des auteurs de comédie. »¹ Franchissant allègrement la limite du vraisemblable, le récit entraîne les rôles de coupables, innocents, victimes, voire inspecteur (Madigan étant lui-même un temps envisagé comme un cinquième frère Vander) dans un jeu où les identités paraissent au bord d'être interchangeables.

Le jeu avec la reprise d'énoncés identiques, c'est, dans *La Nébuleuse du crabe*, la répétition des segments « cela faisait longtemps que..., alors il fallait bien qu'un jour ou l'autre, de nouveau » pour coordonner la série des désagréments auxquels Crab se trouve en butte ; ou, dans *Un Fantôme*, la succession de personnages anonymes importunant Crab de diverses manières, et finissant inmanquablement par lui adresser « un sourire navré ». L'exemple des énumérations, que nous avons déjà abordé, en est une autre marque, en particulier lorsqu'elle est constituée d'énoncés coordonnés à l'aide d'une même conjonction (« lorsqu'il regrette finalement de n'avoir pas plutôt choisi l'autre, [...], lorsque ce n'est pas parce que c'est sa fille qu'il dit ça, lorsqu'il se réveille avec affreusement mal au crâne, lorsque c'est fou comme il a grandi [...] » - ACC, 228). C'est aussi, dans *Le Vaillant Petit tailleur*, la reprise à l'identique, ou à peine modifiée, de phrases entières, en des paragraphes où se confronte le sens propre et le sens figuré d'expressions toutes faites :

[...] Jacques Lanternier trancha la gorge de sa sœur jumelle Elvira avec son couteau de poche. Et ce jour-là, confia-t-il vingt ans plus tard au cours de son procès, j'ai enfin compris ce que voulait dire l'expression *d'une oreille à l'autre*. Parce que c'était ça. Il ne fut pas soupçonné et, l'année suivante, Jacques Lanternier poussait dans une mare fangeuse son petit frère Thibaud. Et ce jour-là, confia-t-il dix-neuf ans plus tard au cours de son procès, j'ai enfin compris ce que voulait dire l'expression *à corps perdu*. Parce que c'était ça.

L'enquête aussi s'enlisa et, l'année suivante, Jacques Lanternier fracassait le crâne de sa mère avec un gros caillou. Et ce jour-là, confia-t-il dix-huit ans plus tard au cours de son procès, j'ai enfin compris ce que voulait dire l'expression *à pierre fendre*. Parce que c'était ça. (VPT, 43-48).

Le récit, mâtiné d'humour noir et de loufoque, déroule de cette façon sur plus de cinq pages ses répétitions. « Le domaine du discours illustre lui aussi ce processus comique par répétition et similitude, là où on attendrait des différences »² écrit Émelina. Dans notre

¹ *Ibid.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 110.

dernier exemple, c'est la « norme » du récit, c'est le déroulement « normal » de la narration, qui sont moqués, mis à mal à travers l'in vraisemblable série d'événements artificiellement reliés par un jeu verbal.

2. UNE ÉCRITURE RENVERSANTE

« Au-delà de l'humour proprement dit, l'absurde et l'irrationnel constituent des aires comiques (ou poétiques) privilégiées », écrit Jean Émelina¹. Nous verrons plus loin comment le poétique - notamment par ces procédés d'inversion, mais pas seulement - s'élabore dans la narration. Nous nous en tiendrons ici à « l'adhésion ludique à l'absurde » dont parle encore Émelina et dont participent chez Chevillard ces procédés d'inversion, de renversement, si fréquents dans les récits. Pour plus de commodité, même si celles-ci se croisent, nous les classerons en trois catégories : *les renversements physiques*, à travers les postures et situations que proposent les récits ; *le jeu avec la logique* (paralogismes, paradoxes,...) et *le renversement des valeurs* (à caractère, notamment, ironique et satirique).

2.1 *Les renversements physiques*

Le roman *Au Plafond* présente sans doute les situations les plus nettes et les plus développées (s'étendant sur tout le récit) de renversement physique. A travers tout d'abord la figure de la chaise retournée que le narrateur porte en permanence sur la tête, ou celle, ensuite, du renversement opéré par le narrateur et ses acolytes dans leur occupation du plafond de l'appartement où ils ont trouvé refuge. A travers, également, de façon plus ponctuelle, le personnage de Kolski, dans sa volonté de rester suspendu par les pieds, des journées entières, à un crochet à viande. « Ainsi, prétendait-il, les idées lui venaient mieux. » (AP, 40)

Ces figures loufoques de renversement permettent, paradoxalement, d'opérer un rétablissement : celui de « l'ordre caché du monde, de la logique secrète des choses. [...] Le renversement des choses permet de faire apparaître notre société en creux ou en

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 147.

contretypé, avec ses difformités, ses aberrations. »¹ C'est le monde qui fonctionne à l'envers, et toute vision rationnelle et logique est vaine si elle ne met pas à jour l'absurde qui couve dans l'ordre des choses. Le renversement physique, matérialisé dans la fiction, est une manière de donner corps à cette dénonciation. La vie au plafond est harmonieuse, source d'avantages décisifs, par opposition à la réalité d'en bas.

Dans *Les Absences du capitaine Cook*, le narrateur préconise, afin d'échapper à « la fuite en avant suicidaire du corps irrésistiblement attiré par le vide », de revenir sur ses pas, rebrousser chemin, d'adopter la marche à reculons. « La nuque, le dos, les fesses, les mollets et les talons constituant pour changer le côté face de notre individu, son côté présentable, il en résulterait inévitablement un nouveau mode de relation avec les êtres et les choses qui ne serait de toute façon pas plus brutal que celui que nous avons expérimenté. » (ACC, 125) La signification du renversement est ici explicite : la marche en avant est marche vers l'abîme, l'endroit des choses signe la brutalité du réel. C'est une signification semblable qui s'attache au personnage de Crab se demandant comment se comporte un homme et, concernant la marche, optant pour les mains. Mais, rencontrant ses semblables,

leur attitude lui révéla son erreur. Il fit donc comme eux - releva bravement la tête et tomba à genoux. Une épaule pour le joug, une épaule pour la croix - mais Crab se secoua. L'extravagance n'était pas de son côté. Les autres se tenaient mal, pas lui. Ce qu'il avait hâtivement appelé son erreur était bien au contraire un rétablissement magistral, favorisé par la défaillance de sa mémoire et la confusion de son esprit ce matin-là. Pour sortir de chez lui, Crab avait instinctivement utilisé le mode de locomotion naturel à l'homme, oublié suite à quelque fausse manœuvre ou tremblement de terre qui retourna l'espèce humaine sur ses pieds, mauvaise posture qu'elle conserva en dépit du bon sens, la force de l'habitude aidant, et, n'en concevant pas de meilleure ni même de possible pour elle, sans jamais y trouver vraiment l'équilibre cependant, ni le bonheur, regrettant encore aujourd'hui cet ordre originel qu'elle croit anéanti et qui n'est que renversé, pressentant peut-être obscurément cela, d'ailleurs, comme en témoigne l'admiration envieuse vouée aux acrobates qui dansent sur les mains - ainsi Crab reprit-il son chemin sous les applaudissements. (NC, 10-11)

Le parti pris du loufoque s'écarte de la recherche formelle d'autres voies narratives pour signifier le réel, et se range résolument du côté du jeu, de l'humour et de la fantaisie. La gravité, dans *Au Plafond*, contre laquelle le narrateur « s'élève », dans les deux sens du

¹ Olivier Bessard-Banquy, « Éric Chevillard : *Au Plafond* », *Europe*, mars 98.

terme, est aussi celle du sérieux : celle-ci du moins est vaincue, si l'autre ne peut l'être. La vie au plafond, dans cet espace vierge et nu un instant perçu comme un lieu où tout pourrait renaître (une illusion bien sûr : tout y recommencerait à l'identique, créer une nouvelle origine entraînant nécessairement le rétablissement de l'ordre ancien, comme cela est explicité dans *Le Caoutchouc, décidément*) est la métaphore d'une utopie, réalisable - et réalisée - dans le seul espace du livre.

« Le plafond n'offre qu'une illusion de transcendance, note Philippe Sizaire. [...] reste cette autre forme de suspension de la perception rationnelle au profit de l'imagination et de l'incertitude à laquelle invite la fantaisie romanesque. »¹ Le rêve de fraîcheur, de nouvelle jeunesse ou nouvelle genèse du monde s'affiche comme circonscrit dans les limites du récit. Si pour finir le réel est voué, fatalement, à reprendre ses droits, avec « la force de pesanteur contre laquelle on ne peut rien », il aura cependant été possible d'en jouer et de s'en jouer.

L'abondance de détails concrets censés décrire les avantages bien réels de cette existence à l'envers vise à donner une forme réaliste à des contenus ostensiblement invraisemblables, irréels (comme un pendant à cette manière de procéder, on assistera au mouvement inverse : donner une forme saugrenue, ou étrange, à des éléments de la réalité).

La fiction comique absurde [il nous semble ici possible de substituer l'adjectif *ludique* - sans doute plus approprié pour *Au Plafond* - à celui de *comique*] préfère plus modestement (et plus prudemment) [que " les expériences limites du Nouveau Roman ou de la nouvelle Science-Fiction anglo-saxonne "] s'organiser autour d'un postulat irrationnel initial pour lequel on demande une adhésion de principe et à partir duquel, au milieu d' "effets d'absurdité", un récit logique se développe.²

Ainsi traitées, les situations loufoques représentées dans ces renversements physiques apparaissent comme un défi au réalisme avec les armes du réalisme et du rationnel. Il n'est que de voir comment est décrit, avec quelle désinvolture contrastant avec l'extravagance de l'événement, l'instant de l'élévation des personnages au plafond ; ou avec quel naturel est énoncée la « raison » pour laquelle le narrateur enfant se voit contraint, afin de pousser droit, de porter une chaise retournée sur la tête.

¹ Philippe Sizaire, revue *Prétexte*, Prétexte éditeur.

² Jean Émelina, *Le Comique, op. cit.*, p. 151.

Après avoir rappelé que l'adjectif *loufoque* se rattache, par l'étymologie, à la folie, Pierre Jourde voit dans la loufoquerie une « folie douce de plaisantin ». « Contrairement à ce qui se passe dans les formes sérieuses de bouleversement de la représentation ou de la logique, la loufoquerie s'installe dans la norme. » (De même que le narrateur et ses compagnons, sortes de doux-dingues, s'installent au cœur de l'appartement des Raffin, couple bourgeois, « normal » par excellence) « [...] elle [la loufoquerie] doit ménager l'espace de la règle, ou de la référence à la règle. »¹

La situation du narrateur, dans les premières pages de *Préhistoire*, relève de la mise en lumière de cet « ordre caché du monde », de cette « logique secrète des choses » dont parle Bessard-Banquy. Le narrateur, qui est censé occuper la fonction de gardien de grotte préhistorique, déplore que son uniforme ne soit pas à ses mesures. Celui-ci a précédemment appartenu à Boborikine.

Mais l'uniforme de Boborikine est à la fois trop court et trop ample. Je ne suis décidément pas l'homme qu'il lui faut. On me réplique aussi sec là-haut qu'un uniforme n'a besoin de personne, sinon pour tenir debout [...], Boborikine ou moi, peu importe, que ma requête est irrecevable et repose même sur un sens des valeurs complètement perverti. Puisque ce serait plutôt à moi de m'adapter, en toute logique, de prendre du poids et de descendre un peu de ma hauteur [...] (P, 11)

« De même qu'il y a un esprit inoffensif et un esprit tendancieux, il y a, selon Émelina, un monde inversé de pur plaisir où l'inversion de sens n'a ni sens ni finalité particulière. Pur plaisir enfantin de se tenir sur la tête, d'imaginer que les rivières remontent vers leur source [...]. Ici aussi, rien n'est étanche, et le ludique peut surgir au milieu de la satire. »² Il y a de cela, de ce mélange de jeu et de satire dans « l'esprit de contradiction systématique » que l'on reproche à Crab, lui qui prétend faire « pousser des fruits dans son potager, pommes poires, abricots, et toutes sortes de légumes dans son verger » et qui à ses détracteurs rétorque « [...] essayez, je vous l'assure, c'est réellement beaucoup mieux, [...] on se trompait, reconnaissons-le, de là nos saisons sans récoltes, les effroyables pénuries, les famines [...] (F, 30) Lui qui « renie son œuvre à venir » et « se

¹ Pierre Jourde, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », Jean-Pierre Mourey, Jean-Bernard Vray (dir.), *Figures du loufoque à la fin du XXe siècle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 155.

² Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p.159.

reproche sa conduite future. Il n'en est pas fier du tout. Il n'agirait sûrement pas ainsi aujourd'hui. » (F, 75)

Sans doute peut-on situer du côté de la satire la mise en cause des cadres formels contraignants, qu'ils soient de pensée ou de modes de vie. « J'essaie de pousser à l'excès, jusqu'à l'absurde, toutes les logiques en œuvre dans cette culture qui nous a formés presque malgré nous, écrit Eric Chevillard. On peut retrouver une forme de naïveté, de fraîcheur, en exacerbant tout cela. »¹ L'inversion est une manière de parvenir à cette exacerbation. Et s'il n'y a pas d'étanchéité entre le satirique et le ludique, il n'y en a pas non plus entre le ludique et le poétique, comme l'illustre cet énoncé, dans *Un Fantôme* : « Crab, s'il devait quitter son île déserte, qu'emporterait-il ? » (F, 110) De même, ludique et poétique sont encore intriqués dans ces lignes nous montrant « notre homme » dans l'une de ses « stratégies de fuite ou de préservation » :

Et, par exemple, dès qu'une situation gênante, un affront, ou la relation toujours difficile à autrui provoquent un afflux de sang qui empourprait son visage, il se dressait en équilibre sur les mains, ou même se suspendait par les pieds s'il pouvait accrocher à une patère, une poutre, un portique ou une quelconque potence la corde qu'il enroulait chaque matin autour de sa cheville droite, afin de dissimuler son embarras en adoptant cette seule position dans laquelle une face congestionnée atteste la parfaite maîtrise de soi. Or la situation était parfois si gênante, l'affront si mortifiant ou si pénible la relation à autrui que son sang à nouveau fusait vers le haut, dans les pieds. (ACC, 157)

2.2 *Le jeu avec la logique*

De même qu'il joue avec la représentation du réel, avec le réalisme dans le roman, Chevillard joue, est-on tenté de dire, avec la représentation de la pensée. Les renversements opérés sont alors ceux de la logique, celle-ci fournissant les armes qui sont retournées contre elle-même. L'absurde, chez Chevillard, n'est cependant jamais un absurde tragique. Il ne s'exprime pas dans le registre du sérieux, mais se situe parmi les procédés du comique ou de l'humour.

¹ Éric Chevillard, « Chevillard et ses doubles », *Le Monde*, 9 avril 1999.

« Les rapports entre comique et argumentation logique sont cruciaux, écrit Jean-Marc Defays, au point que l'on pourrait soutenir qu'il n'y a pas de comique sans un plus ou moins grand degré de liberté prise avec la logique du langage, du raisonnement, du monde, ceci de la simple fantaisie à l'absurde le plus insensé. »¹

Il arrive que l'absurde naisse d'une sorte d'excès de logique. Il s'agit de pousser à son comble un absurde déjà contenu en germe. L'illogisme de la proposition révèle alors, débusque un absurde plus fondamental, mettant souvent en lumière un scandale caché dans l'ordre rationnel du monde. C'est ainsi que, dans *Les Absences du capitaine Cook*, les sœurs Le Bigre concluent de la rareté des visites de leurs proches que l'inconnu qui se présente chez elle doit être « un membre de la famille, sûres et certaines d'ailleurs de ne l'avoir jamais vu, ce qui les conforte dans cette idée. » (ACC, 134)

C'est le même procédé qui joue lorsque Crab, ouvrant la porte, constate : « Un homme est là, un voisin sans doute, puisque Crab ne le connaît pas, [...]. » (F, 59).

Paradoxe encore, la façon dont le narrateur d'*Au Plafond* se souvient de l'époque « où faute d'argent pour acquitter le loyer de [sa] chambre [il] passai[t] le plus clair de [son] temps dehors par crainte d'en être chassé et de [se] retrouver à la rue, [...]. » (AP, 98)

On trouvera le pendant inverse de cette formulation paradoxale chez le narrateur de *Du Hérisson*, se remémorant « la chambre du palace sur la mer où [il] résidai[t] depuis une semaine (sans argent pour en sortir) ». (DH, 70)

De manière assez similaire, quoique plus proche du paralogisme, les djinns évoqués par Oreille rouge donnent lieu à cet énoncé : « Au reste, ils demeurent le plus souvent invisibles : si on ne les voit pas, c'est donc qu'ils sont bien là. » (OR, 100)

On aura lu précédemment, dans *Les Absences du capitaine Cook*, à propos de « notre homme » : « Son invisibilité n'est d'ailleurs point assortie de l'incorporité caractéristique ordinairement de cet état, si caractéristique même qu'elle le signale, pourrait-on dire, et le dénonce : là où il n'y a personne il y a quelqu'un, la preuve en est qu'il n'y a personne. » (ACC, 73)

Pour Dominique Noguez,

¹ Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Seuil, coll. « Memo », 1996, p. 55.

le paradoxe est décidément l'emblème de l'humour. [...] D'abord au sens où il secoue, discrètement ou violemment, comme un sourd tremblement tellurique ou comme une tornade, l'édifice massif et pépère de l'opinion commune. Ensuite en ce qu'il associe un régime de discours avec un contenu qui ne lui est pas familier - qui jure même totalement avec lui. »¹

Qu'il s'agisse d'un mode d'énonciation ou de ce qui est énoncé, on retrouve là, dans le paradoxe, les notions d'écart, de dissonance, de disconvenance, d' *anomalie*, que Jean Émelina place au cœur du comique. Et la volonté de surprise que nous plaçons au cœur de l'esthétique de Chevillard. « Présenter ce qui ne va pas de soi comme allant de soi ou, inversement, ce qui va de soi comme n'allant pas de soi, poursuit Noguez, - [...] - c'est cependant d'un certain point de vue la même chose : une anomalie résultant d'une amputation : ici l'émotion, là le sens. » En s'énonçant avec les accents d'une naïveté feinte, le paradoxe permet de faire surgir la brutalité, les blessures de la réalité avec un éclat singulier, mélange d'innocence et de lucidité.

Il s'agit de faire réapparaître, écrit Dominique Noguez, l'arbitraire des gestes, des formules, des « pensées » entérinées par l'habitude, des pratiques « passées dans les mœurs », des institutions les plus vénérables, de rendre à la coutume ce qui appartient à la coutume, en excisant cette mince pellicule de nature que l'habitude ou l'hébertude ont déposée sur elle, de faire affleurer derechef les significations premières occultées, ce qu'il y a de littéral sous le métaphorique et d'improvisé sous le rituel, de rendre pour ainsi dire à nouveau sauvage la réalité domestiquée par la doxa, bref, encore une fois, de la rendre paradoxale.²

Générateurs d'humour (y compris d'humour noir), les paradoxes offrent l'occasion d'une détente sous la pression du réel. En même temps qu'ils la dénoncent, ils s'écartent de l'esprit de sérieux qui en assumerait fastidieusement une démonstration au premier degré.

Avec d'autres procédés, Jean Émelina place le « syllogisme absurde » parmi les « délires de la raison, du comportement ou des choses qui ne sont pas nées de l'erreur, de la bêtise, mais d'un *jeu*, extrême, délibéré, affiché et reconnu comme tel, avec la logique et le déterminisme. »³

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 173.

² *Ibid*, p. 174

³ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 148.

Il est malaisé, dans les torsions logiques auxquelles se prête Chevillard, de distinguer nettement la part de jeu (gratuit), de fantaisie « pour le plaisir » et la part de subversion. Précisons tout de suite que l'exercice d'une volonté de fantaisie perçu comme pur divertissement, amusement brillant mais vain, nous semble une interprétation douteuse. En admettant même que le jeu en constitue la principale motivation, il est aussi, même alors, chargé de signification, par sa seule présence envahissante, et subvertit des codes, ne serait-ce que ceux de la représentation réaliste, du déroulement linéaire, de la causalité ou de cet esprit de sérieux, à l'œuvre dans bon nombre de romans. Et sans doute pouvons-nous appliquer aux innombrables paralogismes contenus dans les récits de Chevillard cette ambivalence que Véronique Sternberg-Greiner décèle dans le comique de l'absurde :

Si l'absurde ne signifie rien de façon claire, on lui suppose volontiers une signification " au second degré ". Or cette tendance à l'interprétation, qui peut-être pleinement justifiée et confirmée par l'analyse des textes, va en même temps à l'encontre de ce qu'affiche l'absurde : sa dimension ludique. L'absurde est un jeu de discordance avec le rationnel, or le jeu n'a de sens et de fonction qu'en lui-même. On mesure donc la complexité de cette forme de comique, à la fois pleinement dégagée du sens par les effets déroutants et jubilatoires qu'elle produit, et liée à lui par le bouleversement des repères rationnels qu'elle induit, par les interrogations essentielles auxquelles elle peut mener. ¹

Ainsi,

par exemple, Crab ne garde aucun souvenir de sa propre naissance. Seul le témoignage de sa mère lui permet d'affirmer aujourd'hui qu'il est né effectivement, qu'il est effectivement de ce monde, et bien vivant. Mais doit-il s'y fier ? Sa mère l'a si souvent trompé par la suite. Elle n'est pas à un mensonge près. Crab veut bien la croire - néanmoins, il ne cracherait pas sur quelques preuves plus concrètes. (NC, 139)

Le raisonnement vicié du syllogisme permet de mettre en évidence, d'accentuer le décalage ressenti par le personnage par rapport au réel. Le jeu, qui porte ici sur la confusion du *sentiment* d'être vivant et du *fait* d'exister, élève presque le paralogisme à la puissance d'une métaphore. (Le narrateur de *Préhistoire* le dit à sa manière, provocante : « La logique déchaînée est une forme supérieure du lyrisme. » - P, 41)

« En temps de paix, il ne reste que le crime pour nous distraire. » ACC, 87) Cette phrase, qui donne toutes les apparences d'une sentence de moraliste et pourrait inaugurer un développement grave et profond sur la misère de la condition humaine, amorce une

¹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique, op. cit.*, p. 147.

réflexion qui contredit les règles du raisonnement logique. Ici sont confondus *l'acte* et *la puissance* (la virtualité, la possibilité) : la vie en société n'est supportable que parce que, étant par essence des assassins (en puissance), elle nous fournit, à travers nos diverses et bien ordinaires occupations (travail, soirées, cinéma, salle de sport), des alibis imparables - quoique nous n'ayons jamais tué personne. « Oui, ce double jeu excitant rend supportable enfin la vie en société. » (ACC, 88)

Déjà le narrateur, feignant de vouloir définir son personnage - « notre homme » -, énonçait-il au début du récit ce paradoxe : « C'est un tueur en série. Il n'a pas encore commencé. » ACC, 15)

De même que le jeu avec la mimésis favorise l'élaboration d'un monde fictionnel ostensiblement situé hors de l'ordre de la vraisemblance et du temps linéaire, ces jeux avec la logique entraînent des inversions, des retournements, des dévoiements de sens qui relèvent d'une contestation joueuse de la pensée logique. Démonstrations fausses pour conclusions justes, effets pris pour les causes, les paralogismes abondent. La finalité, ici aussi, est de créer de la surprise, de l'inattendu, dans une sorte de « parodie » du rationnel.

Pour Jean Émelina, tout comique implique une coprésence, celle d'une norme de référence (ce qui va de soi, ce qui devrait être, qui est attendu mais n'apparaît pas) et celle, nous l'avons vu, de l'anomalie. L'effet comique se nourrit de cette présence en creux (« *in absentia* ») de la norme de référence. Chez Chevillard, cette norme présente en creux relève de la mimésis romanesque et de la pensée rationnelle. Le dynamitage de la causalité, le sabotage des articulations logiques, l'invraisemblance, comme les libertés prises avec la rationalité permettent à un autre monde de se matérialiser. Un monde débarrassé des signes de la réalité, un monde non réaliste, qui avoue n'être fait que de mots, et, plus que de l'avouer, le revendique.

Pour s'élever contre le préjugé qui veut « que le gris soit la plus mince manifestation du visible », le narrateur d'*Au Plafond*, confondant taille et couleur, cite les plus gros nuages, les plus hautes et vastes villes, l'éléphant, l'hippopotame, tous les pachydermes. Or, déplore-t-il, le préjugé est si tenace qu'il a fini par aveugler pour de bon les populations : « combien d'hommes et de femmes restent des jours, des mois, des

années entières sans voir un éléphant, un hippopotame, comme si de telles bêtes énormes étaient bel et bien devenues imperceptibles pour eux ? » Le narrateur en vient à s'étonner de ce faux paradoxe : bien qu'il soit chaque jour vêtu de gris des pieds à la tête, on se retourne sur lui quand il sort, on l'observe avec curiosité. « Ces mêmes regards qui ignorent l'éléphant, qui transpercent le rhinocéros et glissent sur l'hippopotame s'arrêtent sur moi. » Le lecteur n'apprend la nature réelle de ce qui le signale aux yeux des autres qu'à l'occasion d'une mention faite incidemment, entre tirets, à la manière d'un fait insignifiant, quoiqu'ouvertement extravagant : il porte en permanence une chaise retournée sur la tête. (AP, 7-9)

Parmi les « quelques façons d'occuper activement son corps et son esprit sans briser le silence et tout en préservant sa tranquillité », le narrateur des *Absences du capitaine Cook* note : « traiter la pomme de terre avec autant de précautions que l'œuf tant il est vrai que si le poussin ne peut éclore de l'œuf broyé par un presse-purée, et cela semble avéré, la logique veut qu'il naisse de la pomme de terre patiemment couvée [...]. » (ACC, 55)

On est de nouveau en présence, dans un énoncé comme celui-ci, de cette « naïveté », cette « fraîcheur » - dont il a été précédemment question - qu'il est possible de trouver, selon Chevillard, en poussant à l'excès la logique, jusqu'à l'absurde. De même dans ces lignes, où Furne fustige le douloureux apprentissage de la vie (« nous restons soumis à des lois que nous n'avons pas votées, qui nous contraignent, depuis l'enfance qui nous pèsent ») : « Au tout début, comment en serait-il autrement, l'apprenti ignore quels sont ses droits, cracher sa compote au visage de grand-père lui semble ainsi bien innocent, pourtant non, celui-ci tente en retour de l'étrangler avec une serviette, on ne crache pas sa compote au visage de grand-père - où faut-il la cracher alors, et que doit-il cracher au visage de grand-père ? » (CD, 11)

Cette rupture avec la logique formelle, et l'humour qui en découle, imprègnent bon nombre de raisonnements loufoques, mimant l'enchaînement logique. Le calcul prétendument « astucieux » de l'homme qui, pour aller de Vrin à Saur en se laissant porter par la rivière, entreprend de se fabriquer un radeau en coupant les peupliers de la rive, en

est un autre exemple : « lorsqu'enfin il estima que cela suffisait, tous ces troncs pour construire son radeau, l'homme de Vrin était à Saur. » (ACC, 84) Le récit redouble d'illogisme lorsqu'on apprend que cet homme, « passé maître dans le maniement délicat de la harpinette, du cabaston, de la garoupe et du grinçoir se proposait d'ouvrir un atelier à Saur, y sachant nulle la concurrence et le marché potentiel énorme (si toutefois les gens de Saur ne se révélaient pas aussi tristement prosaïques que les gens de Vrin, lesquels n'avaient jamais rien osé lui commander, par manque d'imagination.) » (ACC, 85)

Dans le dynamitage du sens qu'il opère, le raisonnement loufoque prend la valeur d'un hommage à la fantaisie débridée, qui rompt les déterminismes et procure le moyen de se soustraire aux carcans du réel. Ou plutôt, car là est l'enjeu principal : aux carcans de la représentation réaliste. Le crayon de Crab (en lequel on reconnaît - souvent présenté comme tel dans les récits - l'outil de l'écrivain) s'il le gêne beaucoup « pour quantité de choses, se moucher, saler, poivrer sa viande, caresser un corps de femme, une tête d'enfant, lancer des ballons », lui est aussi « bien utile quelquefois, s'il veut par exemple moucher sa viande, ou lancer des têtes d'enfants, ou saler, poivrer un corps de femme. » (F, 20)

Le loufoque est revendication d'une liberté recherchée dans une inventivité narrative sans le frein de la rationalité. Dans *Les Absences du capitaine Cook*, le récit de « l'homme aux potirons » se situe dans ce registre. Assumant un absurde croissant (« Tout ce qu'il entreprend tourne en potiron, irrémédiablement. [...] Entre ses mains prodigieuses, le savon aussi devient potiron. Veut-il comme autrefois pétrir son pain, elles façonnent encore un potiron. »), l'histoire de ce marâcher finit dans un grand éclat de rire : « Ses amours en souffrent : hier soir, dans la salle des fêtes, se produisait mademoiselle Asia Lambre, la célèbre danseuse étoile originaire du village. A la fin du spectacle, il lui lança élégamment un bouquet de douze roses délicates. » (ACC, 78-79)

L'extravagance comique, l'outrance dans l'absurdité défient l'ordre du rationnel. La réalité perd tout statut référentiel, le récit semble entraîné dans une logique interne qui ne se soucie plus d'aucun point de contact avec la moindre vraisemblance (les éléments de la réalité n'ont pour fonction que de faire-valoir augmentant le contraste). L'enchaînement logique ne sert plus alors qu'à la construction d'un récit renonçant ostensiblement à tout

lien avec le réel. Le récit échappe cependant au parfait nonsense en s'affirmant porteur d'une possible signification, déclarant le maraîcher « victime de la malédiction du style ». Dans ces récits enchâssés délirants, extravagants, qui foisonnent dans *Les Absences du capitaine Cook*, on est en présence de cette sorte de second mouvement - en réalité simultané - dont s'augmente le traitement ironique du réalisme et du rationalisme. Un mouvement que l'on peut qualifier d'affirmation, derrière celui de la négation, de la critique. Ou encore de critique « en acte » par l'invention d'un « réel autre », un monde à part construit sur les décombres de l'ordre ancien dynamité.

Le narrateur qui, dans *Au Plafond*, proclame sa singularité dans le fait de porter une chaise retournée sur la tête, constate dans le même temps que tout homme adulte s'est trouvé au moins une fois dans cette situation. Abusivement, il en déduit que « cette aspiration existe en chacun, profondément ancrée » et qu'il est le seul à ne pas avoir renoncé, « le premier à tenir ».

Ce paralogisme nous renvoie à une autre image de ces renversements qui sont un ressort privilégié du loufoque chez Chevillard : la généralisation du particulier et la particularisation du général. Les glissements ostensiblement outrés - et comiques - effectués de l'un à l'autre traduisent alors la double difficulté de définir l'unique, le singulier, à la fois comme échappant absolument au général, et s'y trouvant contenu.

« Et l'homme qui va mourir un jour, vous verrez que ce sera lui, encore Crab, [...] victime une dernière fois de sa malchance. » (F, 11) L'esprit de contradiction cultivé par les narrateurs et les personnages signe, dérisoirement parfois - ou dans l'autodérision -, le refus du déterminisme. L'humour est le mode qui permet d'énoncer cette conscience de l'impossibilité d'y échapper, de se situer tout à fait en dehors. Faire passer une fatalité universelle pour le signe d'une malchance particulière, faire du lot commun par excellence (la mort) un attribut spécifique à Crab laisse poindre une ironie à l'égard de la croyance universellement partagée en un destin particulier, unique, une existence singulière. Et de ramener cette croyance dans le champ des « destins en série ». La volonté de se distinguer d'autrui, le « démon » de se vouloir unique sont battus en brèche et résorbés dans la

ressemblance aux autres. « Enivré du plaisir d'être seul dans ce parc à cette heure et dans cette posture, l'individu Crab » aperçoit un homme dans une attitude identique. Il a beau multiplier les positions les plus inconfortables, certain de pouvoir à bon droit se croire absolument singulier, il est sans cesse confronté à la présence du même. (F, 38-39)

C'est un mécanisme similaire (quoique de manière inversée) que l'on trouve dans ces énumérations d'événements-repères qui se veulent emblématiques (valant pour tous) du déroulement d'une vie et mêlent au général des faits fortement particularisés.

Qu'il s'agisse de donner au particulier les qualités du général, ou au général les qualités du particulier, une telle énonciation aboutit à rendre douteuse, ou problématique, la possibilité de se constituer en sujet unique, capable de liberté, d'invention. Et offre l'occasion de jouer, là encore, avec les blessures infligées par le réel, sous la forme ici d'une blessure narcissique. Comme de jouer avec l'idée d'une représentation naïvement tournée vers la singularité du moi. Au fond, il ne peut y avoir qu'un suspens de l'identité, inscrite, en même temps qu'indécidable tant ses contours sont difficiles à cerner, dans cet entre-deux bordé de général et de particulier.

2.3 Le renversement des valeurs

Les figures de renversement, si foisonnantes dans les récits de Chevillard, ne peuvent manquer d'évoquer la carnavalisation du réel mise en lumière par Mikhaïl Bakhtine dans les fêtes des fous du Moyen Âge et autres Saturnales, représentant un monde à l'envers. Loin de la forme rituelle et des caractéristiques de ces fêtes, sans doute peut-on trouver une trace de ce carnavalesque dans la profusion d'inversions qui jalonnent ces récits.

Sans vouloir forcer un lien qui ne nous semble pas entièrement pertinent (peut-être manque-t-il à la narration une oralité, une explosivité, notamment, constitutives de ce réel carnavalisé), il est toutefois possible d'apercevoir en certains endroits du récit la « société à

l'envers » qui, selon Émelina, se rattache à cette « carnavalisation du réel ».¹

Au Plafond illustre bien cette inversion, par laquelle le haut se trouve en bas et le bas à la place du haut. Le pseudo raffinement du couple bourgeois (dont le nom, les Raffin, les désigne pour tenir ce rôle), leur goût et leurs manières civilisées apparaissent sous un jour ridicule. Leur usage de la raison également, qui est présenté comme le signe d'esprits étroits, bornés, mesquins et soumis. La question, inlassablement reprise, posée aux occupants du plafond de leur appartement (« mais comment faites-vous pour ne pas tomber ? »), pour rationnelle qu'elle soit, manque l'essentiel : ce n'est pas la question du « comment » qui devrait occuper Louis-René Raffin, mais celle du « pourquoi ». En l'occurrence, « pourquoi des êtres semblables à lui ont-ils choisi de s'installer au plafond. »

Avec l'humour contenu dans une question qui défie la logique, le narrateur poursuit : « Mais, s'il ne se soucie pas de nos raisons, j'avoue que je serais pour ma part assez curieux de connaître les siennes, je l'entendrais volontiers nous énumérer toutes ces excellentes choses qui le retiennent au sol. » (AP, 117) Quant aux occupants du plafond, petite assemblée hétéroclite de doux dingues mis au rebut (ou ayant choisi de se tenir à l'écart) de la société, ils incarnent une sorte de « lucidité irrationnelle », pour risquer une formule paradoxale. Dans une perspective similaire, « on a considéré que mon usage de la chaise était une manière de prendre position dans le champ de la pensée en faveur du renversement des valeurs et des pouvoirs, note le narrateur, alors qu'il m'a toujours semblé au contraire que je rétablissais un juste équilibre en agissant de la sorte, que je remettais plutôt les choses à leur place [...]. » (AP, 106)

La vie au plafond n'est que la déduction, logique et aberrante, de l'insupportable réalité d'en bas. Simultanément à la dénonciation de cette réalité, la narration produit un réel autre, un réel non réaliste, extravagant, fait de mots et s'affichant comme tel. « Au plafond » : c'est aussi une forme de folie, de folie douce, que l'expression désigne. Dans l'exubérance de l'imagination, la narration, telle une « araignée au plafond », tisse la trame d'un anti-monde, un monde dont l'harmonie est nécessairement irréaliste. Ce « réel autre » est à la fois une résultante et une arme de la dénonciation.

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 154.

Le renversement satirique opère un autre rétablissement - ici, celui de l'hypocrisie des codes des relations sociales - dans la stratégie mise au point par Crab pour s'isoler : « Répondre qu'il est en conférence - si vous faites dire aux solliciteurs que vous n'avez pas du tout envie de les recevoir, ils ne comprennent pas l'allusion, ils insistent, mieux vaut donc prétendre que vous êtes en conférence, c'est plus brutal, au moins c'est clair, ils partent vexés et ne reviennent plus. » (F, 119)

Nous avons déjà évoqué la fréquente propension à raconter l'Histoire « à rebours ». En ce mouvement inverse - où cette fois l'avant et l'arrière échangent leur place - la logique d'un progrès trouve son discrédit. Pour Crab, l'évolution de l'homme est bien une régression :

Ah, la route est longue qui sépare ce petit méticuleux de la sagesse supérieure des carpes ou des polypes. Crab lui-même en est encore loin, il ne se fait pas d'illusions, mais son effort au moins va dans le bon sens. [...] Crab s'abrutit jour après jour, trop lentement à son goût, bien sûr, il progresse. A peine rejoint le singe, il songe à rattraper l'âne. Et cet âne n'est qu'une étape. Déjà Crab arrive à la hauteur du phoque. Il a l'autruche en point de mire. (NC, 101)

La hiérarchie ordinaire homme-animal se voit de même fréquemment bousculée, comme dans ces lignes où la sauvagerie de l'homme civilisé se heurte à l'innocence intelligente de l'animal :

Un cerf se serait figé sur place et nous aurait mangé des yeux, incrédule, encore plein d'amour, cherchant à percer nos intentions, jugeant à part soi la plaisanterie douteuse et puérile, néanmoins tout prêt à en rire avec nous, par délicatesse. Quelqu'un alors aurait épaulé son fusil. Le cerf l'aurait dévisagé un moment pour être sûr de bien comprendre, avant de se résoudre, peine perdue, à prendre la fuite. (P, 66)

Tant que la civilisation restera répression, écrit Émelina, tant que pèseront des contraintes naturelles, sociales et économiques (si ce n'est morales ou métaphysiques, le royaume le plus couru - royaume éphémère pour ici-bas [la fin de *Au Plafond* nous le rappelle] - restera celui d'un monde à l'envers, engendré de façon quasi mécanique par la prégnance même de l'endroit.¹

L'ambivalence du comique de l'absurde, signalée par Véronique Sternberg-Greiner, entre pure jubilation du jeu et source d'interrogations essentielles, se retrouve dans

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 162

l'humour, tel que le décrit Jean Émelina : « Comme le mot d'esprit selon Freud, il peut être " inoffensif ", mais aussi " tendancieux " et agressif ». « [Il] peut être à la fois ou séparément philosophie douce amère de la vie et fantaisie jaillissante de la pensée. »¹

Sans doute peut-on parler de formes plus ou moins offensives dans les procédés comiques, l'humour, rencontrés chez Chevillard. La gamme est étendue, entre l'ironie mordante et la plaisanterie qui semble avant tout motivée par le plaisir d'un simple amusement. C'est par exemple ce qui motive cet énoncé, livré dans le texte comme une comparaison fort saugrenue pour décrire les dégâts causés par Palafox : « ainsi l'irruption malheureuse de l'épouse du photographe amateur dans le cabinet de toilette reconverti en laboratoire, continue, continue, je me poudre et je me sauve » (Pal, 71), énoncé auquel on peut appliquer les termes de « libre jeu du gaspillage » par lesquels Daniel Grojnowski souligne le peu d'importance que l'humoriste accorde à ses propos.

A travers cette large palette, aux effets variés, on trouve aussi une fluidité, qui mêle les registres et associe les nuances, de la subversion, la contestation radicale au plaisir de jouer.

Dans les romans de Chevillard, la conscience se vit comme n'étant dupe de rien. D'une sensibilité exacerbée aux pesanteurs du réel, elle est une conscience que tout ou presque, dans l'ordre des choses, blesse ou révulse. La voix qu'elle se donne vise à déstabiliser, dénoncer, dissiper les certitudes, à instiller partout le doute. C'est aussi la voix d'une conscience qui tend à se refuser à elle-même toute stabilité, à s'interdire tout discours trop fermement campé sur des positions, des argumentations, des représentations, des démonstrations, tout ce qui, en somme, caractérise l'esprit de sérieux. Car la conscience ici est aussi conscience d'être elle-même incluse dans le réel (on songe ici à l'une des « voix » de Beckett, dans *L'Innommable*, se félicitant de « ne pas être dupe », et de « ne pas être dupe de ne pas être dupe »), ou, comme le dit Pierre Jourde, « objet dans le monde des objets ». ²

¹ *Ibid.*, p. 135-136.

² Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 486-487, juillet-août 1993, p. 213.

La distance critique, dans son effort pour échapper à la pesanteur, choisit donc de s'énoncer à travers le jeu. C'est pourquoi le mode privilégié de son énonciation est l'humour. Par l'humour, celle-ci parvient à se créer un espace où se déployer, entre la pure gratuité et le sérieux, dans la coexistence du non sérieux et du sens.

Les procédés comiques, l'ironie, l'humour permettent la dévalorisation, le dénigrement de la pensée rationnelle et de la représentation réaliste, à l'œuvre dans le roman comme dans les discours de savoir. Loin de s'énoncer sous la forme d'un constat mélancolique, d'emprunter de vains accents rageurs ou de se réduire au registre du sarcasme, de la raillerie, la « contre-attaque » que dessinent les récits de Chevillard consiste à jouer avec, et se jouer de ces carcans, sans oublier de mêler aux objets du jeu la conscience qui la dirige. On peut voir là la volonté d'accomplissement d'une forme de lucidité, l'exercice d'une liberté qui reste à celui qui se veut non dupe. On peut y voir, sinon le complet triomphe, la pleine affirmation d'un sujet affranchi (aux deux sens de libération et de compréhension), d'un individu qui ne saurait échapper tout à fait aux déterminismes, du moins sa capacité à investir le plus pleinement possible l'espace de ce conflit de la raison avec elle-même, du langage avec lui-même, de la littérature avec elle-même.

C'est bien une aventure de la conscience que nous proposent ces récits. Il y a chez Chevillard quelque chose d'un moraliste, mais qui, voulant éviter de ressembler à celui qui sait, aurait revêtu les habits du bouffon et n'oublierait pas de se moquer de la posture de moraliste. Se gardant de livrer un sens assuré, mais plutôt faisant éclater, surgir à la conscience, rendre sensible l'écart entre ce que l'on pourrait qualifier du vieux mot d'« idéal » (dont le manque qu'il creuse n'est bien sûr jamais ouvertement déploré) et la réalité. C'est par la dénonciation drolatique du réel qu'une telle entreprise peut s'accomplir, à distance de la déploration, donc, ou de la vaine récrimination (sans compter la soumission au réel que signeraient ces attitudes, et que refusent les narrateurs comme les personnages).

Par l'humour et les procédés comiques, c'est l'efficacité de la contestation, tout autant que la moins grande dépendance du sujet à l'égard du réel dénoncé qui se trouvent réalisées.

Pierre Schoentjes, dans sa *Poétique de l'ironie*, cite l'analyse de l'élève de Freud, Théodore Reik, qui décrit le processus de l'ironie en mettant l'accent sur « cet idéal toujours absent mais qui constitue le moment positif de l'ironie ». Schoentjes élargit la théorie de Reik (qui, dans une perspective psychanalytique, rattache la désillusion à un monde perdu qui serait celui de la prime enfance) à un « univers de référence pouvant tout aussi bien être un monde idéal à venir » ou « un ensemble de valeurs morales et esthétiques abstraites ».¹ Le « double mouvement de distanciation et de foi » à l'égard de cet univers de référence idéal peut assez bien rendre compte, nous semble-t-il, d'un désenchantement critique à l'œuvre chez Chevillard. Critique et joueur.

« Tout ironiste est un idéaliste », écrit Schoentjes. Dans le *Gradus*, l'humour est décrit comme « une acceptation consciente de la différence entre l'idéal et le réel, différence que l'on n'hésite pas à souligner, ce qui est une façon de se dégager ». L'humour, dit encore le *Gradus*, « s'exerce contre tout idéal, les grands sentiments, les grandes pensées. » Pour définir la « quête d'absolu » nichée selon lui au creux de l'écriture d'Éric Chevillard, Pierre Jourde emploie les mots de

rêve d'un nouveau commencement, d'un matin absolu qui coïncide également avec un renouveau de la littérature et de l'art, débarrassés de leurs poids culturels, des clichés et de l'histoire qui les encombrant. L'écriture alors cherche à fabriquer ce qui nous manque toujours, ce que nos discours et notre culture passent leur temps à éluder en nous faisant croire qu'ils nous le livrent [...].²

Par définition, cette quête est vouée à ne pas connaître de terme. Elle se forme dans une conscience qui sait ne pas pouvoir même lui assigner un objet nettement défini. Le mouvement qu'elle dessine est nécessairement sans fin. L'absolu ne peut jamais résider dans un objet accompli, il est en creux, dans l'inscription d'un manque impossible à combler.

Cet idéal *in absentia* fait en quelque sorte office de révélateur implicite. Autour de

¹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Seuil, coll. Points Essais, 2001, p. 87-90.

² Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *art. cit.*, p. 212.

sa place toujours vide, le réel se révèle pesant, brutal, répétitif, le sérieux ridicule. En rendre compte par un autre discours sérieux serait d'une certaine manière faire encore trop d'honneur au réel. Et manquer de cette « ironie à la deuxième puissance », puisque cet idéal, cet absolu se révèlent par nature hors d'atteinte. L'humour est dans ce jeu, cette interaction, ces allers-retours permanents entre un réel qui résiste et l'idéal absent. De cette absence, il ne resterait plus qu'à rire et à bâtir sur ses ruines, avec ses ruines, la « merveille », l'objet loufoque, fantaisiste et poétique, à quoi l'écriture de Chevillard aspire.

Puisque la pesanteur aura toujours le dernier mot, cette « quête d'absolu » n'est-elle pas contenue, au fond, à l'intérieur de ce qui ne peut être qu'un jeu sans conséquences ? « [Le comique] sait que sa puissance est à la fois irrésistible et éphémère, qu'on ne gagne pas contre la gravitation universelle et que la pesanteur [...] reste la loi » écrit Émelina en conclusion de son essai. Si le rire peut être « bulle, paillette, fausse magie, pétard puéril, feu d'artifice », il est, « plus encore, bouffée d'oxygène, sensation soudaine, salutaire et inespérée d'apesanteur. »¹

Pur jeu, vain divertissement ? « Écriture absolue » ? Il nous semble à tout le moins que la littérature, pour Chevillard, si elle permet de « se donner de l'air », s'élabore dans un refus constant de « se donner des airs ». Elle renonce, autrement dit, - et conteste, dans la perspective qui est la sienne, ce rôle que la littérature peut s'attribuer - à s'élaborer dans la confiance en l'adéquation du mot et de la chose. Le jeu est ce qui permet de construire un monde (fictionnel) dans le déni des capacités du langage à représenter le monde, ce qui permet de mettre en mots la défiance à l'égard des mots, de faire narration du discrédit même du récit et de l'illusion romanesque, comme des systèmes de pensée (logique, rationnelle) qui lui sont consubstantiels.

Bruno Blanckeman qualifie de « fictions joueuses » ces récits qui intègrent la crise des « grandes disciplines du savoir (sciences dites humaines ou supposées exactes), de la réflexion (philosophie, histoire, religion) et de l'action (théorie politique) ».² L'élaboration du sens passe par le jeu avec les formes, les codes, les ambitions héritées du passé. « La

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 167-168.

² Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Paris : Prétexte, 2002, p. 59.

répétition du passé est vaine, mais la volonté de le dépasser illusoire : écrire par déplacements, avec l'ironie comme principe de décalage, représente [...] une réelle alternative, non pas un procédé qui ferait le vide. L'ironie assure donc, dans le roman actuel, une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision. »¹

L'humour et les divers procédés comiques que nous avons abordés offrent une détente dans les deux sens du terme : la libération, le soulagement, d'une part, par la résolution d'un conflit ² (narrateurs et personnages se caractérisent par leur insatisfaction permanente à l'égard du monde et de ses représentations, voire d'eux-mêmes) ; le bond, d'autre part, vers le rire, mais aussi vers la fantaisie, la féerie, comme mode de présentation de la réalité, élaboration de contre-propositions, de ce « réel autre », construit contre les lois du réalisme.

¹ *Ibid.*, p. 61.

² Dans le prolongement de la doctrine freudienne, qui pense ensemble les idées d'humour et de mélancolie, Paul-Laurent Assoun souligne que « l'humour fonctionne comme filtre de l'angoisse de mort », alors que, dans la mélancolie, celle-ci se montre à nu. L'humour est une " formation réactionnelle " de la disposition mélancolique. Paul-Laurent Assoun, « L'inconscient humoriste », dans *L'Humour*, Paris : Autrement, série Mutations, n° 131, septembre 1992, p. 51-68, cité par Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Paris : Klincksieck, 2001, p. 90.

3 LE JEU AVEC LE LANGAGE

3.1 *Le jeu avec les clichés*

Les codes et les conventions romanesques, les cadres formels de la pensée rationnelle ne couvrent pas tout le champ des objets du jeu. Le langage y a sa part aussi, une part prépondérante. Outre le sabordage de règles et d'usages romanesques, la narration, dans les récits de Chevillard, se livre à un jeu permanent avec les clichés, les stéréotypes, les expressions toutes faites. Les narrateurs chevillardiens semblent dotés d'une conscience aiguë des automatismes que l'emploi des mots tend à produire. Le jeu consiste alors à débusquer par anticipation la menace qui guette tout énonciateur de se fondre de trop bonne grâce dans une langue comme pétrifiée par l'usage.

Pour le narrateur de *Préhistoire*, l'ajustement problématique de sa personne, son individualité, à l'uniforme et à la fonction qui l'attendent est à rapprocher de cette menace. De même qu'il est fermement invité à se conformer à l'uniforme en lequel s'incarne la fonction de gardien qu'il est censé occuper, le narrateur est confronté au danger d'entrer dans les structures contraignantes, voire aliénantes, du langage et du récit.

La menace d'un usage automatique de la langue se fait entendre dans l'énumération de noms et adjectifs dont l'habitude a consacré l'association deux à deux, qui vient s'inscrire dans une scène décrivant les époux Raffin, archétype du couple bourgeois, conformiste, fonctionnant eux aussi dans une sorte de confort mécanique : « [...] la fière lignée qui donna au pays tant de nobles figures, serviteurs dévoués, gais savetiers, vieux barbons, génies méconnus, innocentes victimes, paysans matois, valeureux soldats, gamins espiègles, autorités compétentes [...] » (AP, 126)

On trouve à l'œuvre un procédé similaire dans une autre énumération, bric à brac de préceptes pour une vie sage, d'un bon sens mécanique :

[...] quand on entend *que le seigneur soit avec vous*, on rétorque *et avec votre esprit*, [...], quand la lune est rousse, on aura de la pluie, quand on aime, on ne compte pas, quand on

est poli, on s'excuse, quand on a un mort chez soi, on ne se mouche pas avec les doigts, quand on s'en donne la peine, on ne le regrette pas, quand on a de l'atout, on joue l'atout, quand quelqu'un frappe, on lui ouvre. (ACC, 132)

Le texte mime ici une sorte d'emballlement de la langue, qui parle toute seule, n'est plus portée par un sujet conscient, mais fonctionne en quelque sorte « à vide », pleine seulement d'une mémoire et d'une voix collectives.

« Pas besoin d'être grand clerc pour le comprendre, note pour sa part le narrateur de *Du Hérisson*, au reste l'absence de ce besoin est si fréquemment observée que l'on se demande en quelles occasions celui-ci se manifeste et même s'il s'en est déjà trouvé une. Amère condition que celle de grand clerc. » (DH, 20)

Les occasions de moquerie joueuse à l'égard de ces combinaisons langagières « préfabriquées », consacrées par l'usage, jalonnent les récits de Chevillard comme autant de signaux jetant une lumière vive sur ce qui est susceptible de corrompre tout geste narratif : trop facilement céder aux séductions d'une langue qui domine et manipule celui qui croit s'en servir librement. Des signaux qui sont comme la marque d'un narrateur éveillé, la conscience en alerte, averti des traces de langue officielle (ou de langue morte) fatalement contenues dans les mots qui tissent le récit. Tout comme « l'autorité de la chose imprimée ne laisse [d'] étonner le narrateur du *Vaillant petit Tailleur* (VPT, 71), les associations lexicales usuelles frappent l'esprit du narrateur et subissent la même mise à nu, suscitent la même raillerie, fournissent elles aussi la matière d'un jeu. Et tout autant que les solides et ambitieux discours de savoir, ou les littératures visant à la représentation ou à l'élucidation du monde, les stéréotypes par elles véhiculés se voient ainsi soumis à un travail de sape.

3.2 *Jouer avec les mots*

La conscience aiguë de la langue, l'attention aiguisée dont est doté le narrateur à l'égard de celle-ci, ne visent pas seulement à débusquer le cliché. Elles se manifestent aussi par une attention extrême, constamment maintenue, aux ressources que cette langue offre au narrateur.

Le jeu avec les mots manifeste encore le primat de l'imagination, de la fantaisie, de l'humour, sur le sérieux, le réaliste ou le rationnel. Il révèle une attention à d'autres pouvoirs du langage que l'aptitude à véhiculer un message. Il est une attention à ses pouvoirs d'évocation, aux affinités, aux correspondances qui peuvent se faire jour entre les mots à travers leur rapprochement formel.

« Le jeu de mots, note Jankelevitch, parce qu'il est, à la lettre, un " jeu ", rend au créateur la maîtrise magique du langage [...]. »¹ L'incessante revendication de liberté à l'égard des lois de la pensée logique et de la représentation réaliste se retrouve encore, chez Chevillard, dans une omniprésente propension à découvrir entre les mots des analogies, et à s'y attarder, à en laisser le fil se dérouler, à l'écart bien souvent du droit fil du récit. Le jeu avec les mots prend le pas sur le réalisme ou la vraisemblance de l'énoncé, pour peu que s'y attache une signification poétique ou humoristique (parfois les deux ensemble).

Il peut s'agir d'énoncés brefs, comme dans les paronomases suivantes. Ainsi Crab, qui fuit la société : « S'il ne peut s'enfuir, s'enfouit. » Ou, dans la ferme dévastée après le passage de Palafox (tous ses animaux massacrés, ainsi que la vieille paysanne, « grièvement miraculée »), les questions d'Algernon, demeurant sans réponse : « Pas de réponse, mais que répondre ? Comment pousser un cri, ne serait-ce qu'un sanglot, sans glotte ? » Ou encore le narrateur du *Vaillant petit tailleur*, concluant un paragraphe où il se moque de lui-même puisque l'intrusion d'une seule mouche dans sa chambre suffit à ruiner la sagesse, la pseudo sérénité acquise, « pénétrée ou imbue des plus hautes philosophies orientales et prétendument disposée à accueillir la mort même avec un fin sourire supérieur » : « Le taon abolit le tao. » (VPT, 234)

L'énoncé peut être plus long. Dans *Le Vaillant petit tailleur* encore, « ce n'est pas pour rien, écrit le narrateur, qu'une oreille sensible entend faïence dans vaillance, il s'agit bien de risquer son corps fragile dans l'aventure. Le petit tailleur en faïence sur son arbre perché surplombe maintenant les deux géants endormis : s'il tombe, il est sûr de se casser quelque chose. Peut-on douter encore de sa vaillance ? » (VPT, 138)

¹ Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie*, op. cit., p. 139.

Le jeu sur les signifiants peut aussi bien motiver des développements plus longs encore, des séquences narratives tout entières. Il devient alors le moteur de la narration, le noyau autour duquel celle-ci se déroule. Parmi les réformes prévues par Furne, dans son projet de réforme radicale du système en vigueur, « les bombardiers largueront désormais des bombyx ». (CD, 99) Rêve d'anéantissement général en forme de songe mi poétique, mi humoristique, le contenu du récit n'est motivé que par l'association des deux termes « bombardier » et « bombyx », et la transformation du réel qu'il opère n'a lieu qu'à l'intérieur du langage, ouvertement à l'écart de toute vraisemblance. « [...] des milliards de bombyx seront lâchés sur cette vaste misère et leurs larves sécréteront assez de soie pour l'ensevelir tout entière [...]. » (*ibid.*) Et c'est avec une extrême désinvolture que Furne congédie les tenants de la représentation réaliste : « Ici et là, on juge ce projet utopique, Furne n'est pas sourd. Mais lorsqu'il tient à une idée. Utopiques vous-mêmes, répond-il à ces petits épargnants. Il suffira d'aménager les soutes des bombardiers. C'est très faisable. » (*ibid.*) Pour reprendre les termes de Daniel Grojnowski, dans son commentaire d'un texte d'Alphonse Allais, c'est « à une logique interne purement verbale, et non à une causalité qui accrédite le réel » qu'une telle séquence renvoie.¹

La vraisemblance, la rationalité de la narration sont de même allègrement sacrifiées au seul profit de la volonté de jouer et de laisser les mots aiguiller le narrateur sur les chemins de l'irréel et de la fantaisie (de la satire aussi), dans une séquence de *Palafox*, où les Marsupiaux sont présentés comme les vrais habitants de Mars. Ceux-ci, « las d'être massacrés » retourneront sur Mars « très déçus, renonçant à établir de bonnes relations avec nous et racontant à leurs parents et amis restés là-haut, d'abord incrédules puis horrifiés, que les humains trimbalent leurs mômes dans des poussettes instables et tirent sans sommation sur les voyageurs interplanétaires. » (Pal, 109-110)

Dans *Les Absences du capitaine Cook*, c'est un récit sans queue ni tête, parfaitement abracadabrant, que le narrateur déroule sur près de deux pages, autour de la résurgence la plus fréquente possible de la sonorité *-ange*, contenue dans un seul mot ou dans la liaison de deux mots :

¹ Daniel Grojnowski, *Comiques, d'Alphonse Allais à Charlot*, Villeneuve d'Ascq : Presses du Septentrion, 2004.

[...] avec des mines de dangereux conspirateurs, tandis qu' Angela enjolivée par un ruban géant jaune passait de groupe en groupe avec un sourire pâle et un plateau chargé de mélanges capiteux, de pâtisseries à l'angélique ou à la frangipane et d'œufs en gelée en équilibre sur la hanche. Pose ton banjo et mange, Jo, dit-elle au grand gitan en gilet orange qui jouait non sans enjouement *L' Ange de feu* de Prokofiev, opéra en cinq actes arrangé pour neuf cordes et vingt-huit phalanges. (ACC, 230)

On notera, dans les paragraphes qui suivent immédiatement ce récit, une réflexion qui vient donner à ce qui précède une valeur symbolique, emblématique de l'art du récit tel que le conçoit Éric Chevillard :

Sous ce nom d'ange, notre homme entend tout ce qui dans un livre n'est pas nécessaire à l'action [...], tout ce qui d'une certaine façon l'entraverait plutôt [...], non par calcul ou volonté délibérée, d'ailleurs, puisqu'il ne s'agit pas toujours d'un personnage [...] mais parfois simplement d'une question déplacée, d'une allusion obscure, d'une association d'idées incongrue, d'une évocation hors de propos, qui détournent le cours du récit ou tout au moins le ralentissent [...]. (ACC, 232-233)

Comme souvent chez Chevillard, récit et réflexivité de la narration s' entretiennent pour mettre en acte, en pratique (en récit) et dans le même temps affirmer (par le discours) un art poétique. Face aux « personnages grotesques de la fiction » et à « leurs efforts pathétiques pour nous ressembler », [les anges] sont « les êtres qui peuplent les livres » (ACC, 232).

Autre exemple de contenu narratif motivé par le jeu sur les signifiants, ces lignes de *Du Hérisson* : « *Niglo*, c'est en effet le nom que les Gitans donnent au hérisson *naïf* et *globuleux* - une contraction-fusion de *naïf* et de *globuleux*, je suppose, avec les lettres réservées, ils en font un mets *fabuleux*. » (DH, 169) Le brio, l'inventivité du narrateur se montrent, dans un tel passage, résolument du côté de la sensibilité exacerbée aux ressources de la langue, plutôt que du côté de l'aptitude de celle-ci à représenter le réel.

Si le jeu avec les mots s'accompagne souvent, chez Chevillard, d'un effet poétique, il peut aussi s'exercer sous la forme purement ludique du calembour. Et comme le narrateur ne saurait s'interdire la simple plaisanterie, quitte à mettre à mal la cohérence et la continuité ordinaires du récit (mais nous savons que tel est justement son but), il s'autorise le simple jeu de mots, sans conséquence : « Cela dit, tous les vagabonds ne vont pas au Gabon » (OTP, 35), écrit Thomas Pilaster, en qui l'on peut voir, même s'il l'est

peut-être de façon un peu « dégradée », un double de l'écrivain Chevillard. C'est de la même façon que le narrateur de *Du Hérisson* se permet, pour le plaisir, l'anagramme « la limace lovée dans sa malice » (DH, 171)

Qu'ils soient générateurs d'effets poétiques ou simples amusements, les jeux sur les signifiants révèlent une attitude commune du narrateur devant le langage, considéré non plus comme un outil au service de la mimésis, mais en lui-même, et capable de briser la linéarité du récit. « La poésie est, par nature, perturbation et déformation du langage usuel, langage surprenant, étrange et opaque. On sait son " affinité congénitale avec le jeu de mots " », écrit Jean Émelina, citant Todorov.¹ Entre comique et poétique, émotion et sentiment de parodie, « les frontières sont incertaines », ajoute Émelina. Citant Verlaine et la poésie décadente (Tristan Corbière, Jules Laforgue), il évoque les poètes qui « ont cultivé ces ambiguïtés, cette instabilité, ce flou des effets où l'émotion se mêle à la drôlerie. »

Il nous semble retrouver une telle instabilité, non pas involontaire mais consciente, dont joue la narration, dans ces couplets allusifs composés sur une viole d'amour par un bouffon prosterné aux pieds de Clara, couplets qui sont « pleins de roses qui fanent et de femmes qui n'osent » (CD, 116). Ou encore dans cet énoncé de *Palafox* : « Maureen se mouche et sourit, moucheron et souriceau, Maureen a les traits si fins. » (Pal, 115)

Dans *Palafox* toujours, la langue comme source d'invention, de rapprochements que rien, dans l'ordre du réel, ne motive, suscite cette comparaison plus qu'abusives (dont la chute, incongrue par l'inutile surcroît d'explication qu'elle impose, renforce l'effet de drôlerie) : « L'animal dont la taille avoisinait celle d'une grosse guêpe ou d'un petit guépard n'était cependant ni tigré ni tacheté, ainsi nulle confusion possible. » (Pal, 55)

3.3 *Le jeu avec les signifiés*

Pour Dominique Noguez, la syllepse est une figure essentielle de l'humour. Elargissant la définition qu'en donne Pierre Fontanier, dans son *Manuel classique pour*

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 120.

l'étude des tropes (« prendre un même mot tout à la fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet »), évacuant les notions de sens « propre » et de sens « figuré », il la définit comme « coexistence de deux sens différents ».¹ Des figures voisines, tels la paronomase ou le jeu de mots, que nous venons d'aborder, s'y rattachent.

Le jeu avec les signifiants se double, chez Chevillard, d'un jeu avec les signifiés, et la syllepse joue un rôle important dans les effets d'humour produits par le texte. Le narrateur de *Palafox*, qui évoque le bourreau, levant son merlin, abaissant son merlin, et s'éloignant « dans le petit jour vers d'autres aventures palpitantes, d'autres rencontres inégales, d'autres liaisons passagères » (Pal, 84-85) joue sur la dualité des sens contenus dans les expressions « aventures palpitantes », « rencontres inégales », « liaisons passagères », où se lit en filigrane, derrière la signification ordinairement attachée à ces associations lexicales, une autre signification, en rapport direct avec l'activité même du bourreau. Le narrateur de *Préhistoire* quant à lui, pour qui l'uniforme de son prédécesseur, Boborikine, est à la fois trop ample et trop court, est instamment prié de prendre du poids et de « descendre un peu de [sa] hauteur ». (P, 11) Double sens encore, contenu dans le dernier mot de cet « on n'entre pas ici sans raison » (CD, 46), en toute fin d'un paragraphe du *Caoutchouc, décidément*, évoquant la Fondation du professeur Zeller et les motifs pour y être placé. Là se mêlent le point de vue de Furne, persuadé que ses pensionnaires sont de brillants esprits et celui d'un lecteur qui peut voir dans cette Fondation, sans que jamais bien entendu le texte ne l'explique, un simple asile de fous.

Il arrive que le texte expose la duplicité des sens contenus dans un seul mot et les confonde en établissant entre eux, dans le récit même, un lien arbitraire. C'est ainsi que le narrateur de *Du Hérisson* convoque l'autre sens du mot, désignant la brosse du ramoneur, et envisage d'utiliser le petit mammifère hirsute qui occupe sa table de travail comme outil de ramonage pour sa cheminée, jouant au passage sur les différents sens d'« enfumer » et de « fumeux ». (DH, 172-173)

Citons encore le cas de Crab, qui « ne comprend absolument rien aux femmes. Et

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 27.

pour commencer, il ne comprend pas un traître mot de ce qu’elles disent. » Mêlant les degrés de signification attachés à ce verbe, *comprendre*, le narrateur tire la conclusion qui s’impose afin d’éviter les malentendus permanents dont pâtissent les rapports de Crab avec les femmes : « Aussi a-t-il cru judicieux d’engager un traducteur qui le suit désormais partout [...] ». (NC, 74-75)

Ce sont quelquefois les deux sens qui se voient confondus en un seul, le narrateur trouvant dans cette confusion immotivée, à laquelle il feint de croire, un ressort pour sa rêverie :

« Les mots n’ont qu’une signification, draguer signifie très exactement toucher le fond et remonter dans ses filets le corps nu d’une adolescente atrocement mutilé. » (F, 70)

3.4 *Les aphorismes humoristiques*

L’ambivalence observée à propos du conte, entre hommage et parodie, adhésion et rejet, affleure dans un autre registre, celui de l’aphorisme. Deux tendances s’y mêlent : une défiance (notamment à l’égard de l’esprit de sérieux) et une attirance. Il y a dans tous les récits de Chevillard une constante inclination vers la forme brève. Le sens de la formule plaisante ou cocasse matérialise à l’extrême cette inclination, et la propension au jeu avec les mots. Il peut s’avérer critique et prendre les accents de l’imitation ironique d’un genre (gnomique), supposé contenir cette sagesse commune, ce bon sens, cette *doxa* déjà à l’œuvre dans les expressions toutes faites :

« J’ai tout l’avenir devant moi, ce qui multiplie considérablement les risques d’accident. » (OPT, 49)

« Un croyant qui s’ignore n’est pas plus un croyant qu’un boucher-charcutier qui s’ignore n’est boucher charcutier. » (OPT, 33)

Il est en outre affirmation d’un goût pour le trait, la saillie, le précipité ; d’un goût aussi pour la métaphore. Ainsi, au terme de l’évocation d’un enfant respirant profondément dans son sommeil : « chaton assoupi oxygène le tigre de ses rêves (et si l’on en faisait un proverbe ?) » L’ajout des mots entre parenthèses vise à déminer ce qui pourrait apparaître

comme tirant trop ostensiblement vers le registre de l'écriture poétique.

L'aphorisme « d'adhésion », en réalité, se conçoit rarement sans l'humour. Qu'il enferme en lui une valeur de vérité ou une heureuse métaphore, il s'adjoint toujours l'humour afin de prendre ses distances avec l'esprit de sérieux. L'humour ou l'auto-ironie : « [...] tout est vanité sauf la cendre. (Penser à le rappeler modestement dans *Vacuum Extractor*) » (DH, 222) La liste des proverbes africains inventés par Oreille rouge (« Quand le charognard commence à tourner sur lui-même, sa famille s'inquiète. », « Ne critique pas la maison de ton hôte. Chez la tortue, courbe la tête. », « Tout ce que tu dis dans la colère, le babouin l'a crié avant toi. ») se clôt, quant à elle, sur la chute du personnage content de lui dans le fleuve, et ce simple avertissement en forme de vérité première : « Regarde où tu mets les pieds, mon garçon, lui dit en levant l'index le vieux piroguier qui se porte à son secours. » (OR, 127-128) : où le réel reprend ses droits et se moque de celui qui s'en rit.

L'aspect plaisant de ces formules pervertit le sentencieux, sape le caractère de solennité attaché ordinairement à cette forme. Clos sur lui-même, offrant l'apparence intimidante d'une perfection formelle autant que d'une vérité sans faille, l'aphorisme est soumis chez Chevillard à un traitement qui le désacralise. S'il ne renonce pas pour autant à dire quelque chose du monde (« Plus les pères ont la main lourde, plus les fils ont le pied léger, c'est une loi de l'hérédité » - AP, 129 ; « Se tuer c'est enfoncer une porte ouverte. » - NC, 112 ; « Quand un homme n'a pas jugé utile de piéger le seuil de sa cabane, c'est que le danger plane au-dessus de sa tête. » -CD, 79), c'est en refusant pour lui-même le statut d'énonciation sérieuse. L'ambiguïté réside là, dans cet entre-deux une nouvelle fois : entre la charge ironique à l'égard d'une forme assurée d'exprimer du vrai, et la quête d'un sens ; entre la mise à distance de l'autorité d'un savoir définitif, rondement énoncé, et l'attrait pour le surgissement, le jaillissement, à travers des formules cocasses plutôt que pontifiantes (Chevillard se plaît souvent à citer la phrase de Dubuffet : « Il y a dans la cocasserie de la foudre. »)

Dans son chapitre « Du double-je(u) et de la syllepse », Dominique Noguez affirme que « l'humour est par excellence un *oxymoron* - une alliance quasi impossible,

dialectique, détonante, de termes antinomiques ». L'humoriste se définit par la « conscience d'être double ». Et Noguez ajoute : « Comment l'idée de " prendre un mot pour un autre ", de dédoubler le langage ou de le développer comme un palimpseste, ne viendrait-elle pas à un être qui s'apparaît double ? Comment un lien n'existerait-il pas entre la duplicité de l'esprit et celle des mots ? »¹

Au-delà de la syllepse à proprement parler, nous trouvons chez Chevillard la présence constante de ce « double-jeu », comme de ce « double-je ».

Le sentiment de la contradiction définit, selon Pirandello, l'humoriste. « Tout sentiment, toute pensée, tout élan, au moment même où ils jaillissent, se dédoublent, chez l'humoriste, en leur contraire » écrit le dramaturge.² L'humour et les divers procédés comiques à l'œuvre dans les récits de Chevillard permettent une forme de conciliation entre une conscience critique (du monde, de sa représentation) et une volonté d'affirmation, de création. Dénonciation, contestation, d'une part, volonté d'opposition, désir de contre-attaque, d'élaboration d'un autre monde narratif d'autre part, sont rassemblés dans l'écriture - jeu avec la pensée, jeu avec les mots - dont participent ces procédés.

Ce « sentiment de la contradiction », qui nous semble définir les narrateurs, appliqué à toutes choses, y compris à eux-mêmes, trouve dans l'humour, outre la possibilité donnée au narrateur de se maintenir à l'écart du sérieux, une manière d'échapper au silence, au renoncement, au blocage (dans la conscience que tout a déjà été dit). Entre le renoncement (à dire) et la soumission (au réel), l'humour s'affirme comme une sorte de « troisième voie », apte à prendre en compte et à les mêler dans une même énonciation les termes de la contradiction (le désir de dire, et l'impuissance à dire - sans faire redondance ni allégeance aux pouvoirs supposés de représentation du langage).

Rompant avec les déterminismes ordinaires, l'humour et les procédés comiques jouent avec l'ordre contesté (la norme, la règle, l'usage), aussi bien l'ordre des choses (le réel) que la loi - ou les usages - du genre (romanesque). La disconvenance, ou discordance, qui anime en permanence la narration, traduit une position critique du narrateur à l'égard

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 24-26.

² Cité par Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, *op. cit.*, p. 83.

de ces lois, dont il s'agit de mettre en lumière le risible sous le sérieux, en même temps que de s'extraire de leurs contraintes, pesantes ou douloureuses. En corollaire, le jeu s'applique à la fonction mimétique du langage narratif, allant jusqu'à permettre au narrateur une distance à l'égard de sa propre énonciation.

Dans son étude sur l'humour, Jonathan Pollock cite Kierkegaard, pour qui

le comique tout entier gît dans la contradiction ». « La conception tragique connaît elle aussi la contradiction, écrit-il, mais alors que le comique se réserve le moyen d'en sortir, le tragique " voit la contradiction et désespère d'en sortir ". C'est pourquoi, poursuit Pollock, conformément à la distinction aristotélicienne, " le tragique est la contradiction souffrante, le comique la contradiction sans douleur ". L'humour constitue " le plus haut cercle du comique " parce que, en vertu de son côté tragique, " il se réconcilie avec la douleur, dont le désespoir, bien qu'il ne connaisse aucune issue, veut faire abstraction ". En mettant la souffrance en connexion avec l'existence tout entière plutôt qu'avec des circonstances particulières et contingentes, l'humoriste devient " ce qu'il y a de plus voisin du religieux ". Cependant, à la différence du religieux, l'humoriste " révoque la souffrance par la forme de la plaisanterie [...]. Il touche dans la douleur le secret de l'existence, mais ensuite il revient chez lui " ; car, bien qu'il comprenne que la souffrance est partie intégrante de l'existence, il ne comprend pas que la souffrance comme telle. ¹

On songe ici au narrateur de *Du Hérisson*, se penchant avec ironie sur le « douloureux secret »² qui aurait constitué le centre de son autobiographie, *Vacuum Extractor*, s'il n'était pas empêché de l'écrire par la présence du hérisson sur sa table. Le narrateur s'en prend ici à une certaine littérature, « les lecteurs seront avides de connaître mon douloureux secret, écrit-il, d'en savourer toute l'horreur. Enfoncée la concurrence. Je tiens un succès. » Refusant d'être réduit à son « expérience de l'horreur », il s'interroge : « Si je dois ne représenter plus qu'un souvenir de ma vie passée, pourquoi pas plutôt un joyeux souvenir, pourquoi pas plutôt la Guadeloupe avec Méline ? » (DH, 112-114) Bien au-delà de l'écriture de soi ici raillée, cette manière de congédier le tragique - sans nier pour autant la douleur (« elle a mon âge, je refuse de lui donner mon visage » DH, 120) - nous semble sous-tendre l'attitude du narrateur dans tous les récits de Chevillard.

« L'ironie humoresque, écrit Jankelevitch, n'est en résidence nulle-part ».³ Elle contribue, selon nous, à saper la stabilité de l'énonciation. Elle est distance, y compris par

¹ Jonathan Pollock, *Qu'est-ce que l'humour ?*, op. cit., p. 73-74.

² Citant au passage Baudelaire, et le dernier vers de *La Vie antérieure* : « Le secret douloureux qui me faisait languir. »

³ Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie*, op. cit., p. 176.

rapport à sa propre distance, distance aussi par rapport à soi, conscience de ses limites, de sa propre finitude. Elle combine l'impossibilité d'une énonciation hors des cadres de la logique et du langage avec la volonté de s'opposer à leurs défaillances constitutives, à leurs prétentions, à leurs ridicules.

Dans *Quelque part dans l'inachevé*, Jankelevitch écrit :

[L'humour] ne se contente pas de renverser la position adverse : la vérité humoristique est renvoyée à l'infini, car elle est toujours au-delà... L'humour, c'est la conscience en voyage. [...] sa fonction n'est pas de restaurer le *statu quo* d'une justice close, ni d'opposer une force à la force, mais plutôt de substituer au triomphe des triomphants le doute et la précarité, de tordre le cou à l'éloquence et à la bonne conscience des vainqueurs. [...] [Le charme de l'humour] est une ouverture et un consentement : c'est le charme doux-amer de l'homme qui hésite entre le rire et les larmes et se réconcilie avec un destin cruel.¹

L'entreprise littéraire d'Éric Chevillard s'élabore dans un double mouvement de négation et d'affirmation. Les registres du « non sérieux » permettent à une forme de se construire dans la simultanéité de ces deux mouvements : d'un côté, le désenchantement, la contestation, le rejet critique ; de l'autre, la possibilité d'une riposte et d'une libération, par les voies du jeu, de la fantaisie, d'une certaine jubilation de l'écriture. Saboter, saper, dynamiter, rabaisser, contester, mettre en doute et, dans le même temps, jouer, inventer, imaginer. La consubstantialité de ces deux mouvements définit une posture de contre-attaque adoptée par tous les narrateurs.

Creusant l'écart avec une écriture qui prétendrait énoncer des certitudes, dire le réel, l'écriture d'Éric Chevillard dénonce ce qu'elle tient pour de faux messages, de fausses certitudes, de fausses et pesantes représentations. Elle s'affirme comme une quête, perpétuellement en cours. Quête de sens, quête d'identité, quête d'un dire : les objets de ces quêtes ne se sont pas évanouis, n'ont pas disparu, nul renoncement ne les a définitivement écartés du champ littéraire. Ils affirment encore leur statut de préoccupations, de soucis. En ce sens, le jeu n'est pas gratuit. Au contraire, c'est sur une matière sérieuse qu'il s'élabore. Simplement, ces objets « apparaissent » comme échappant

¹ Vladimir Jankelevitch, *Quelque part dans l'inachevé*, « le vagabond humour », Gallimard, Folio, p. 153-161. On rapprochera ce « charme doux-amer » de ce que dit Pirandello, citant la devise de Giordano Bruno : « *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*, ce qui semble être la devise de l'humour lui-même. » (Luigi Pirandello, *L'Humour et autres essais*, éd. Michel de Maule, 1988, p. 86)

toujours à la possibilité d'une représentation, d'une énonciation positive. C'est leur manque qui se dessine, c'est leur absence qui fait présence.

Les registres du « non sérieux » donnent à cette quête sa forme de mouvement incessant. Mouvement d'une conscience qui répugne à s'arrêter sur des positions acquises, exemplaire d'un éveil constant. « L'humour est en route, il n'est jamais arrivé, il va ailleurs, toujours au-delà », écrit encore Jankelevitch.¹ Contre les discours de savoir, l'esprit de sérieux, la pensée rationnelle, les usages romanesques, c'est bien un au-delà du sens tel qu'il s'énonce ordinairement dans ces registres qui se profile dans les récits d'Éric Chevillard.

Commentant les œuvres de Beckett et Michaux (ainsi que du peintre Chassac), auxquelles il avoue se référer « comme d'autres aux vies de saints », Éric Chevillard déclare : « Chacun d'eux a réussi à retourner la douleur ou l'angoisse de façon à ne pas donner raison à tout ce qui les affectait ».² La contre-attaque réside en cela : rire de ce qui accable, affronter le réel et ses représentations jusqu'à en mettre à jour la pesanteur, l'absurdité ou l'insignifiance. « On ne peut espérer gratter l'insignifiance au moyen d'un discours sérieux, écrit Pierre Jourde. Le travail de la littérature n'est pas de donner sens, mais bien de rendre les choses à leur insignifiance (à leur ridicule) ».³

Le rire n'est jamais pur. Il est sans illusion. Du moins offre-t-il la possibilité d'un dépassement, d'une libération, par la dédramatisation, le maintien à distance d'un pessimisme désespéré, comme par l'échappée qu'il procure à travers le jeu et la fantaisie. En s'armant d'humour dans l'affrontement, la conscience « en éveil », toujours prompte à la contestation tout en étant avertie d'un réel qui ne cesse de résister, semble pousser jusque dans ses dernières conséquences son œuvre de lucidité.

Aventure de la conscience, c'est une « révolte poétique »⁴ qui prend forme dans les récits de Chevillard.

¹ *Ibid.*

² Éric Chevillard, « Cheville au corps », *art. cit.*, p. 23.

³ Pierre Jourde, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », *op. cit.*, p. 293.

⁴ Nous empruntons cette expression à l'article de Marie-Laure Delorme : « Une révolte poétique », *Le Magazine littéraire*, décembre 2003.

De même que la question trois fois répétée par Louis-René Raffin, « Comment faites-vous pour ne pas tomber ? » semble sinon caduque, à tout le moins insuffisante, au narrateur d'*Au Plafond*, la question qui occupe les narrateurs dans les récits de Chevillard n'est pas « comment » changer le monde ? (comment en modifier l'ordre *effectivement*), mais « pourquoi » ne pas le changer (à l'intérieur du champ littéraire) ? La première question (« comment ») concerne l'ordre du réel, la seconde (« pourquoi ne pas ») relève de la littérature, du rôle, en tout cas, que lui assigne Chevillard. Il s'agit pour celui-ci de se saisir des potentialités de la langue et de la narration (contre les buts qu'elles servent ordinairement), afin d'élaborer des « contre-propositions ». La littérature est le lieu, l'occasion, d'un contre-monde, un monde construit en dépit du réel ou dans une consciente et quasi systématique opposition avec lui.

Un détour par le politique tel qu'il est traité dans ces récits nous permet peut-être de mieux apercevoir la nature de l'entreprise. La littérature, dans les récits de Chevillard, n'a pas pour vocation d'énoncer le réel (du moins de manière réaliste), mais plutôt de le dénoncer. Cependant, l'absence d'une vision alternative (d'un autre monde possible) est partout sensible, voire proclamée. Cette absence de perspective ne signe pas un esprit conservateur (voire réactionnaire), elle délimite un champ d'intervention littéraire. Le politique, en tant que discours fondé sur le réel, n'entre pas, selon Chevillard, dans la compétence du littéraire. Il se situe plutôt dans le champ des discours sérieux. A ce titre, il subira le même traitement moqueur, se verra tout autant ridiculisé, ou considéré avec une désinvolture humoristique propre à lui retirer toute épaisseur, tout prestige, toute autorité, que n'importe quel autre discours se parant de raison ou de morale. « Les gestes de révolte sont tous dans le plâtre » note le narrateur du *Caoutchouc, décidément* (CD, 10)

Kolski, figure de l'artiste dans *Au Plafond*, qui a toute la sympathie du narrateur, signe pour sa part des propos qui pourraient être tenus par celui-ci, rangeant les domaines du politique, de l'économique et du religieux au rayon des « métaphysiques conçues par nos cerveaux fort lourds » (AP, 45). A la question « pourquoi ne pas changer le monde ? », Chevillard répond par des récits où règne la fantaisie la plus débridée.

Contre la représentation réaliste, vouée à reproduire des stéréotypes, contre

l' « élucidation » sérieuse, qui se heurte à l'irréductible (puisque le sens échappe toujours), les mondes fictionnels de Chevillard matérialisent une certaine idée de la littérature, de ses pouvoirs spécifiques : la magie des mots (les « sortilèges » du langage), par laquelle l'imagination invente, se déploie hors des cadres de la pensée rationnelle et de la représentation - ou en « se frottant » à eux, comme on se frotte à un ennemi.

Une répétition sans fin, telle semble être, loin d'une vision téléologique, la principale leçon de l'Histoire : sur les ruines de l'ordre démoli, un ordre nouveau se construit, qui de nouveau entraîne l'insupportable, que de nouveau il faut détruire, etc.

Bien entendu, il n'est pas dans les intentions de Furne de lever une armée, ni même de fomenter une révolution [...]. Furne ne déchaînera pas les foules contre les foules, réfléchissez, si le sang répandu devait amender le sol, le monde serait depuis longtemps transformé en légume et nous n'aurions qu'à mordre, matin, midi et soir, dans ce gros chou sidéral emperlé de rosée [...]. (CD, 61)

Furne renonce à compter les morts qui jalonnent l'Histoire : « L'addition impossible souligne les faiblesses du système algébrique en vigueur. » A ses yeux, la conclusion s'impose : « La solution est à chercher ailleurs. » (CD, 62) « Ailleurs » : voilà bien le mot clé. Les récits de Chevillard ne prétendent pas dire où, ni comment. Ils se développent autour de cet introuvable « ailleurs », de cet « autrement » difficile à concevoir, qui désertent la réalité. Inutile, alors, que Pompe fasse promettre à Furne de consacrer à la littérature quelques pages de son *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, car celui-ci « y compte bien, le livre entier » (CD, 70).

« Ces textes qui sont à peine des récits ne s'intéressent ni à l'histoire, ni aux problèmes sociaux, ni à la nature, ni à la psychologie. Ils prétendent n'être que mots. Ce qui ne signifie pas pour autant jeu gratuit, brillant divertissement. Ils témoignent au contraire d'un engagement capital, et d'une tentative, par l'écriture, de fabriquer de l'absolu, comme Furne cherche à refaire un monde neuf et parfait »¹, note Pierre Jourde.

¹ Pierre Jourde, « Les petits mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *art. cit.*, p. 211.

3.5 Une recreation « féerique » du monde

Le monde et ses représentations, vécus comme source de désenchantement, se trouvent ré-enchantés par un usage poétique de la langue. Le pessimisme, le désabusement, la conscience aiguë des carcans, qui constituent le fond de l'écriture chez Chevillard, s'écartent ainsi des registres de la mélancolie, de la dépression ou de la colère. La critique, la négation sont dépassées dans ce qui est un geste de création, une volonté d'affirmation.

En s'alliant à la poésie, l'humour « peut se dépouiller de toute tension, de toute rancœur cachée et de toute mélancolie pour devenir contemplation ludique et gratuite d'un réel déconstruit et reconstruit à sa guise »¹, note Jean Émelina.

Dans cette union furtive et contre nature de l'émotion et du rire, le prosaïque est éclaboussé de poésie et la poésie de prosaïque, dit-il encore. [...] L'humour poétique est à la fois *politesse de la ferveur et politesse de la distance*, moquerie sans hargne et émotion sans effusion. Ce chamboulement voilé du monde est un pied de nez au déterminisme, à la routine bête du regard et de la raison. Il est aussi un pied de nez à la poésie et au comique qui ont pignon sur rue et qui affichent ostentatoirement leur label de qualité.²

La narration laisse très souvent apparaître un tel alliage, d'humour et de poésie. C'est Mme Stempf (en qui l'on peut voir incarné l'hommage rendu par Chevillard à la poésie des contes), dans *Au Plafond*, déclarant par exemple : « Allergiques comme nous tous à la plume, les oiseaux sont propulsés dans l'air par leurs éternuements » (AP, 139) ; ou bien le narrateur des *Absences du capitaine Cook* parlant des carpes comme de

fort piteux rossignols [...], misérablement réduits à leur goût pour les vers pour la bonne et unique raison que celui-ci fut formulé le premier et s'avéra d'emblée si impérieux qu'il empêcha les autres qualités de se développer normalement : le vol plombé depuis l'origine dégénéra en natation lente et lourde, le plumage atrophié se résorba en écailles verdâtres [...] (ACC, 42-43)

Contre la description du réel, Chevillard prend le parti d'une recreation féerique du monde. Une féerie dont n'est jamais absent l'humour, dans la discordance affichée entre l'observation, l'attention portée aux phénomènes naturels, la prise en compte du vivant, la

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 138.

² *Ibid.*, p. 143. Rappelons, en lien avec cette dernière proposition, ce que dit Pilaster : « La poésie est éventée dans le poème qui l'annonce et la dénonce, comme une carafe signale un point d'eau. Je la préfère hors du poème, rendue à la phrase » (OPT, 138).

curiosité à l'égard de la diversité de ses manifestations, de ses êtres, et leur emploi dans le récit, sous l'empire de l'imaginaire.

L'attachement de Chevillard au monde naturel est d'abord fondé sur la rêverie que celui-ci a le pouvoir de générer, les jeux de l'imagination qu'il rend possibles. Un peu comme les mots suscitent, provoquent le cours sinueux et joueur du récit, par les associations, les combinaisons qu'ils permettent, le monde naturel (animal, avant tout) apparaît comme un déclencheur des capacités imaginatives.

Le narrateur des *Absences du Capitaine Cook*, interprétant la torsion du ver de terre comme le signe qu'il n'est, peut-être, que souffrance, se plaît à croire qu'il œuvre à la croissance du peuplier dans le but d'atteindre l'oiseau. « [...] le peuplier sera l'échelle par laquelle l'oiseau descendra jusqu'à lui. Or c'est bien cela : le lombric va chercher l'oiseau. Il sait où le trouver. Il a besoin du peuplier pour l'atteindre, l'oiseau qui mettra un terme à sa souffrance. » Ce qui est joyeusement tordu ici, c'est la réalité. Et la logique avec. Finalement, la croissance du peuplier est trop lente pour l'oiseau qui fend les airs. « Tout est à recommencer. Le lombric recommence, laborieux jardinier, entoure de soins la croissance d'un second peuplier [...], puis d'un troisième, d'un quatrième, d'un cinquième, sans parvenir à réduire son retard sur l'oiseau, tout laisse même à penser que celui-ci augmente plutôt et que jamais le lombric ne rattrapera l'oiseau [...]. » A la manière des propositions vraies énoncées au terme d'un raisonnement paralogique, qui foisonnent chez Chevillard, la conclusion opère un retour à la réalité, comme rétablie après déformation - et conservant la trace de celle-ci : « [...] au moins les alignements parfaits de peupliers en bordure des rivières trouvent-ils ici une explication qui se tient ». (ACC, 83-84)

Explication féérique encore, celle que donne le narrateur de *Du Hérisson* de la couleur rousse du pelage du renard. A la manière de certains contes pour enfants, ou d'un Rudyard Kipling (dans ses *Histoires comme ça*), « le premier renard se méprit, raconte-t-il, qui était plus blanc qu'hermine née en captivité dans le vestiaire du Palais de justice », prenant pour une volaille le « hérisson naïf et globuleux ». Il « s'écorcha si bien que son pelage fut entièrement maculé de sang : ni les averses d'automne ni les bains de rosée n'y purent rien, aujourd'hui encore le renard est roux. Mais il est devenu prudent ». (DH, 229-

230)

Pour ces narrateurs, le monde naturel semble un réservoir inépuisable de *stimuli* pour le songe. « Ainsi le tronc du platane de l'école était quadrangulaire à l'origine, puis les enfants ont dansé autour » (P, 33), déclare celui de *Préhistoire*.

L'on pense plus d'une fois au Jules Renard des *Histoires naturelles*. Et les propos de Jean Émelina au sujet de ce dernier nous semblent tout autant pouvoir concerner Chevillard. Pour Émelina, « l'humour poétique se nourrit d'une contiguïté insolite du noble et du familier »¹. Chez Renard, « il s'agit bien [...] du prosaïque élevé à la dignité du poétique ». L'énoncé qu'Émelina prend comme exemple (« Il va sûrement se marier aujourd'hui », première phrase du « Paon », dans les *Histoires naturelles*) nous ramène d'ailleurs directement à une phrase de Chevillard : « Le paon se marie à l'église », sous la plume de Pilaster, dans *Autant d'hippocampes* (OPT, 85), reprise dans *Du Hérisson* - « J'écris : *le paon se marie à l'église* et il n'y comprend rien. » (DH, 79) Un tel énoncé, écrit Émelina,

est une forme caractéristique d'humour poétique. Ce n'est pas une " différence entre l'idéal et le réel " (comme dit le *Gradus*), encore moins une mélancolie cachée ou une " politesse du désespoir " [...] [Jules Renard] donne la chose comme *acquise*, évidente bien qu'aberrante, et l'adverbe d'insistance " sûrement »" est là pour nous laisser entendre que c'est trop irréel pour être vrai, qu'il n'est pas question d'être dupe et qu'il convient de jouer ensemble.²

(Cet adverbe d'insistance que cite Émelina - « sûrement »-, nous le rapprocherons de la formule « or c'est bien cela », introduisant l'énoncé « le lombric va chercher l'oiseau » dans l'extrait des *Absences du Capitaine Cook* que nous avons donné plus haut ; la même complicité avec le lecteur, la même invitation à jouer s'y trouvent contenues)

C'est d'une manière assez similaire que le narrateur du *Caoutchouc, décidément* note : « les pinces à linge ont des mœurs d'hirondelles, elles se rassemblent sur un fil et partent chercher refuge ailleurs dès les premiers froids ». (CD, 89)

Le goût de la métaphore, tel qu'il s'exprime chez Chevillard, veille toujours à se tenir à l'écart du sérieux, du grave, tapis sous le lyrique. Nulle effusion, nous l'avons dit,

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 140.

² *Ibid.*, p. 140.

mais bien plutôt, une volonté d'associer l'humour et la poésie, dans un registre qui se situe bien davantage du côté de la fantaisie que de celui du lyrisme - que Chevillard pressent gros d'une menace d'inflation narcissique, et des risques afférents de verser dans le mensonge (par omission ou par exagération) ou dans le ridicule.

L'émotion n'est pas pour autant absente de cette veine poético-comique. Discutant la thèse de Jean Cohen, selon qui le comique « apparaît comme l'antithèse éprouvée du poétique, puisqu'il est négation de l'émotion, distanciation de l'objet, dé-pathétisation du monde »¹, Jean Émelina met en lumière l'« étroite parenté qui relie le comique et le poétique, que l'on se plaît, traditionnellement, à opposer. Frères ennemis, sans doute, écrit Émelina, mais frères, double versant d'une même attitude initiale devant la vie et devant le monde. »² Comme il y a, dans le rire, une « humeur de jeu », il y a une *humeur poétique*, par laquelle « la vie avec ses urgences est mise entre parenthèses au profit de la « contemplation. » » « La vie quotidienne est prose, c'est-à-dire urgence pratique et action. Le comique et le poétique sont suspension et apesanteur. »³ Cette suspension, cette apesanteur, nous les observons chez Chevillard, tant dans les contenus du récit (voir la situation des personnages dans *Au Plafond*) qu'au sein même de la narration s'efforçant de s'extraire de la linéarité d'un récit ou de la cohérence logique.

Le personnage de Topouria, dans *Au Plafond*, illustre bien ce « bouleversement ludique du monde » qu'Émelina voit à l'œuvre dans l'humour poétique. Grutier de son état (mais qui, en rupture, marginalisé, n'exerce plus « quoiqu'il fût si bien corps avec sa machine qu'il eût pu se mêler à une troupe de girafes sans éveiller leur méfiance et se nourrir lui aussi de tendre feuilles une à une arrachées aux plus hautes branches des arbres »), il est l'un des doux dingues qui composent la petite bande d'excentriques aux côtés du narrateur. A l'instar de celui-ci, il est lui-même animé de « projets de réorganisation générale », et figure, face à la résistance brutale du réel, une vision du monde tournée vers

¹ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique* n° 61, février 1985, p. 53.

² Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 124.

³ *Ibid.*, p. 124. Dans un ordre d'idée assez semblable, rappelons le jugement prêté à Furne par le narrateur du Caoutchouc, décidément, qu'il peut lui-même assumer, comme tous les narrateurs des récits de Chevillard : « Furne exècre le réalisme naturaliste. [...] il pense à tort ou à raison que lorsqu'une circonstance de la vie courante, d'ordre pratique, le contraint à s'en tenir aux faits ou à garder le silence, la poésie perd un maître. » (CD, 14)

le songe, la fantaisie, une certaine délicatesse. Si une telle vision n'est évidemment pas « viable », elle accède cependant à un statut privilégié. On est tenté de dire qu'à l'égard de Topouria comme de ses acolytes, le narrateur n'est ni dupe (il ne leur attribue aucune maîtrise possible du réel) ni moqueur.

Dans son essai, Émelina soutient que « le poétique transfigure [prenant l'exemple de la « faucille d'or » par quoi Hugo désigne la Lune], tandis que le burlesque défigure [comme pour le cygne, de Jules Renard, qui « engraisse comme une oie »]. L'humour poétique est à mi-distance de ces effets extrêmes, écrit-il. Il rabaisse sans avilir, grandit sans porter aux nues. »¹ Topouria, qui fut renvoyé du chantier où il travaillait pour avoir voulu édifier un pont en construction « dans l'axe du fleuve afin de permettre à celui-ci d'enjamber l'océan et de poursuivre sa course sur le continent assoiffé, infertile, qui s'étend sur la rive opposée » (AP, 29), résiste à sa manière, vaine (et « folle ») mais digne, à l'expulsion par les forces de l'ordre du terrain vague où lui et les autres ont élu domicile. « Considérant qu'une grue n'était pas loin de ressembler aux engins de guerre de l'Antiquité, genre baliste ou catapulte, il étreignit dans ses bras et tenta de déraciner un pilier de béton pour ensuite le faire tourner dans les airs et le lancer sur l'ennemi [...] et l'ennemi vit simplement qu'il s'accrochait, on lui fit lâcher prise en lui tapant sur les doigts. » (AP, 86)

Si la poésie se situe, dans notre exemple, davantage dans les personnages que dans la narration, celle-ci en est cependant perpétuellement imprégnée. Dans les récits de Chevillard, les narrateurs sont face au réel dans la même attitude que Topouria devant le monde, la conscience en plus. Ainsi le narrateur de *Palafox* « décrivant » Maureen (« elle, c'est un battement de ses longs cils, longs longs cils, qui l'enrhume » (Pal, 118), avec la même attention délicate et antiréaliste qu'il exprime dans les évocations de Méline ou Clara Lapse - loin toutefois de l'hommage amoureux trop appuyé.

Humour et poésie semblent avoir partie liée chez Chevillard, comme si l'un ne pouvait aller sans l'autre, comme si l'humour avait pour fonction de désamorcer le trop ostensiblement poétique, en même temps que la poésie permettait au récit de s'extirper du

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, op. cit., p. 143.

réalisme et du registre du sérieux. Ces quelques exemples glanés parmi beaucoup d'autres disent bien la « féerie » légère, joueuse, la fantaisie de l'écriture :

« L'ampoule du plafond, cet œuf qui pour briller grille son poussin » (AP, 136)

« Quand il pleut, l'homme s'abrite sous les jupes de la pluie » (ACC, 54)

« S'il savait parler aux plantes : les cactus sont les orangers qu'il a bercés. » (NC, 63)

3.6 Les métaphores réactivées

Si le réel est fréquemment métaphorisé, notamment dans les nombreux cas, nous l'avons vu, d' « explication poétique » du monde, qui font primer le merveilleux sur l'objectif en accomplissant une actualisation féerique (nous incluons le loufoque sous ce terme) des causes de phénomènes naturels, transférant celles-ci de la sphère du rationnel dans celle de l'imaginaire, l'inverse est aussi vrai. La métaphore, alors, « mord » sur la réalité fictionnelle, influence directement le contenu diégétique. Cette « réactivation des métaphores » s'observe, par exemple, dans ce passage du *Caoutchouc, décidément* : « Le car roule à travers la campagne. Vu d'avion, il serait minuscule, un insecte [...], mais l'avion non plus ne pèserait pas lourd, vu du car, un oiseau, avec les conséquences terribles que ce double quiproquo entraînera, si l'oiseau décroche pour happer l'insecte. » (CD, 97)

Quant à « notre homme », qui « ne sait pas même en quoi consiste une métaphore », « il décrocha bel et bien la Lune » pour chacune de ses conquêtes amoureuses, « rapportée sur la Terre avec les difficultés qu'on suppose, puis humblement déposée aux pieds de chacune de ces femmes ». Le passage se clôt sur une pirouette paralogique typiquement dans la manière de l'auteur : face aux réticences de chacune devant l'offrande, notre homme « dut refaire le voyage pour remettre la Lune sur son orbite, et si tout cela semble assez difficile à croire, on le vérifiera justement en levant les yeux au ciel : la Lune est à sa place. » (ACC, 139-140)

Par ces métaphores « démétaphorisées », c'est un renversement de la norme, ou de l'usage qui s'accomplit. La *Conférence avec projection*, l'une des œuvres de Pilaster, présentée comme un texte pour la scène, offre un autre exemple de récit sous l'empire de la métaphore. Dans ce texte, un conférencier expose sa thèse selon laquelle le désert progresse inéluctablement. Il illustre ses propos par la projection de diapositives. Or, parmi ces diapositives en relation directe avec le thème de la conférence, surgissent des vues montrant un visage de femme, assorties d'un bref commentaire du conférencier (« Je ne sais vraiment pas ce que ces photos font là. J'aurai mélangé deux séries de diapositives. [...] Elle voulait connaître l'Irlande. [...] C'est malheureux. ») La métaphore devient limpide : le désert est un désert affectif, celui du conférencier, durement affecté (la notice d'introduction nous en a averti) par la mort brutale de la femme aimée, enlisé dans la solitude. La métaphore, dès lors, s'actualise, la salle de conférence se trouve progressivement enfouie sous le sable, jusqu'à la dernière didascalie : « *La dernière diapositive est une vue de la salle de conférence telle qu'elle apparaît simultanément : une vaste étendue de sable balayée par le vent, quelques sièges visibles encore, à demi enfouis.* » (OPT, 110-130)

La Nébuleuse du crabe, dans sa toute dernière page là encore, propose une séquence qui n'est guère éloignée, au moins formellement : Crab, sur scène, n'ayant plus rien à dire, s'enfonce littéralement dans le silence. A cette métaphore sont prêtées des qualités physiques, Crab s'enfonce « lentement, inexorablement, verticalement ». Puis, il « finit par disparaître aux yeux du public ». (Et l'on ne sait si la dernière didascalie, ici, (« *Applaudissements* ») concerne le spectateur - dans le récit -, ou le lecteur, tel que l'auteur le rêve.)

Comme le jeu avec les signifiants peut jouer un rôle moteur dans le récit (que l'on songe aux bombardiers larguant des bombyx), la métaphore est susceptible d'entraîner une séquence narrative plus ou moins développée. Elle offre au narrateur un sillage à l'écart de la linéarité et du déroulement rationnel de l'histoire. *Les Absences du Capitaine Cook* regorge de ces récits sans lien logique les uns avec les autres, déclenchés à partir d'une image. Dans le chapitre huitième, Maël l'ermite finit noyé dans son lac intérieur (« il n'est

pas très difficile, à défaut d'un lac de cratère aux alentours, d'en creuser un en soi, artificiel cela va sans dire, mental » (ACC, 56), son corps est retrouvé « au milieu du désert aride où il avait fait retraite, l'autopsie des poumons gorgés d'eau ne laissant aucun doute sur les circonstances de sa mort » (ACC, 57). Deux niveaux se confondent, le pseudo réalisme de l'autopsie et de la noyade s'inscrit dans l'immatérialité du lac, annoncée dès le début. Le récit qui se construit autour, et qui raconte dans le détail la vie de Maël sur les bords de son lac, affirme donc son statut métaphorique, tout en se parant (ou feignant de se parer, entraînant le lecteur dans le jeu, la conscience partagée de cette feinte) d'effets réalistes (« un morceau de vilaine toile tendu entre quatre piquets le protégeait contre l'ardeur du soleil » - ACC, 57) ou rationnels (« Afin de ..., il résolut de ... » - ACC, 58).

3 LES RELATIONS

NARRATEUR – AUTEUR - LECTEUR

1 LA CONSTRUCTION D'UNE FIGURE DE LECTEUR

Dans un entretien pour la revue *Romanesques*, Éric Chevillard déclare :

L'autre personnage du livre, c'est le lecteur. J'engage avec lui une partie qui prend tantôt la forme d'un jeu, tantôt celle d'un combat. [...] L'implication simultanée de l'auteur, du narrateur, du lecteur et des personnages de la fiction crée un jeu de miroir, des arrière-plans, des niveaux de lecture qui font de celle-ci une aventure plus excitante que la sieste digestive habituellement consacrée à cette activité. ¹

Nous aborderons plus loin la question des relations qui s'instaurent, dans le récit, entre auteur et narrateur. Nous voudrions ici nous attacher à décrire la manière dont se met en place, dans les romans de Chevillard, une relation à nos yeux principalement de complicité, de connivence, entre le narrateur et le lecteur.

1.1 Un lecteur complice

Nous l'avons observé (et nous y reviendrons), les narrateurs (ou les personnages principaux) chevillardiens semblent mus par la volonté inlassable d'en découdre avec des ennemis. Cette figure de l'ennemi, qu'elle s'incarne dans le réel, l'« ordre des choses », ou dans ses représentations (le réalisme, les genres narratifs) paraît consubstantielle à la narration : celle-ci ne se développe que dans l'affrontement - pas nécessairement direct ; le plus souvent oblique, joueur. La construction, souvent à gros traits, d'un adversaire semble une condition *sine qua non* du récit. A cette élaboration d'une instance adverse, hostile, fait pendant la figure d'un lecteur que la narration appelle à la connivence. Face à l'ennemi (dont il n'a de cesse de construire, quitte à la déformer, la figure, pour s'acharner à la démolir), le narrateur vise à s'adjoindre un lecteur complice. Il faut entendre ce dernier terme au sens fort. Dans l'entreprise de démolition en laquelle il est engagé - ou de contre-attaque, puisqu'il y a toujours, de son point de vue, un « déjà là » hostile ou oppressant -, le narrateur en appelle à des lecteurs qui soient des alliés (jusques et y compris dans le

¹ Éric Chevillard, « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », propos recueillis par A. Girard, L. Ruiz, A. Schaffner, *art. cit.*

« combat » avec le lecteur, auquel Chevillard fait allusion dans le passage de l'entretien cité plus haut : comme si là aussi, le lecteur devait être suffisamment averti, joueur, pour accepter - et apprécier - d'être bousculé par le narrateur).

Cet appel à la complicité du lecteur, induit par la narration, face à un ennemi présenté comme un ennemi commun, se trouve énoncé de manière explicite par le narrateur de *Démolir Nisard* : « Je ne cracherais pas sur un peu d'aide. Rejoignez-moi. Mettons-nous à plusieurs. Tombons à dix ou vingt sur le râble de Nisard. Soyez deux au moins à me prêter main forte. Vous le tiendrez et je frapperai. [...] Puis nous commémorerons fidèlement son martyre chaque année par des fêtes orgiaques, des carnivals délirants, mes amis. Tenez-le bien. » (DN, 13-14) Balançant tout au long du récit du *je* au *nous*, il élève le personnage de Nisard à la puissance d'une incarnation idéale de cette adversité, cette hostilité, « déjà là » de toute éternité et valant pour tous. Nisard *est* l'ordre désastreux du monde, et sa représentation, mensongère, raisonneuse, mesquine, étroitement moralisatrice. Face au « système en vigueur » perpétuellement dénoncé - quelquefois jusqu'à l'absurde, comme avec la gravitation universelle -, le narrateur entend au moins s'associer, et requiert, la présence de lecteurs dont la conscience critique s'allie au plaisir du jeu avec la pensée, avec les mots.

Nous l'avons signalé en introduction : la relation qui unit, dans *Mourir m'enrhume*, M. Théo et le personnage de Lise peut apparaître comme emblématique - métaphorique - du lien souhaité par le narrateur avec le lecteur de son récit. Il n'est pas indifférent que ce personnage (dans le prénom duquel nous avons déjà signalé que peut s'entendre le verbe lire) soit celui d'un enfant. Car tel est bien le lecteur désiré par le texte : doté de certains traits que l'on peut relier à l'enfance, comme l'ouverture à la surprise, à l'incongru, à l'extravagant.

Pour Dominique Noguez, « la posture, la *figure* la plus spontanément adoptée par l'humoriste semble bien être celle de l'enfant. L'enfant suave, inattendu, désarmant, naïf, profond, l'enfant terrible - celui qui ne connaît nul tabou, nulle limite, à qui l'on passe tout. L'enfant sauvage. Mais aussi l'enfant triste. »¹ A cette posture « enfantine » d'un narrateur

¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 21.

humoriste répond la figure requise d'un lecteur pourvu de dispositions similaires.

Un pacte de lecture est proposé, qui repose sur un ensemble de valeurs et de principes partagés. Analysant l'efficacité discursive, Ruth Amossy décrit « l'auditoire » comme une « construction de l'orateur », en laquelle passe nécessairement un imaginaire (l'image que l'orateur, ou le locuteur, projette de son auditoire, ou de l'allocutaire), ou, reprenant les termes de Perelman, une « fiction verbale ». Si elle s'applique aux « discours à visée persuasive », il nous semble toutefois possible de transposer cette description d'un auditoire construit par l'orateur sur la figure du lecteur construite par le narrateur.

A travers tous les livres de Chevillard parus jusqu'à présent, des traits récurrents de cette figure de lecteur se font jour. Certains parmi ces traits peuvent, selon nous, contribuer à expliquer l'audience relativement limitée de ses romans. Sans être élitiste, l'œuvre s'adresse en priorité à un lecteur d'un type particulier. Celui-ci en savourera d'autant mieux, nous semble-t-il, les richesses, qu'il sera pourvu d'un certain « bagage » littéraire, sera sensible aux nombreuses traces d'intertextualité, de parodie ou d'ironie que contiennent les récits. Nous reviendrons plus loin sur ce trait que l'on peut sommairement qualifier de « lecteur cultivé ». Ajoutons tout de même que le plaisir de la lecture des récits de Chevillard n'est nullement réservé à un tel lecteur.

Le mode même de l'humour révèle, de la part du narrateur, la volonté d'une connivence, d'une complicité avec le lecteur. « L'humour est aussi, même noir, même atroce, un *jeu* dans lequel on entend faire entrer non seulement le lecteur-spectateur mais l'interlocuteur, observe Émelina. Alors, celui-ci, quoi que dise Freud, y " prend part ". Plus durable que l'" esprit des mots ", l' " esprit de la pensée " *se partage*. Il y a, pour parler comme Duvignaud, une " convivialité ", non pas publique et bruyante, mais intime et discrète de l'humour. »¹ Cette dimension de jeu de l'esprit partagé appelle un lecteur coopérant. Le personnage de Lise offre une image pertinente du lecteur tel que le souhaitent les narrateurs de Chevillard. Face au vieillard agonisant, critique et désenchanté,

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p.136.

et en même temps tourné vers les jeux de l'imagination (en quoi l'on peut retrouver une image de l'écrivain), la fillette incarne le partenaire de jeu que se souhaite le narrateur. Non seulement auditrice des formules que distille M. Théo, mais créatrice elle-même d'énoncés qui sont bien dans la manière de ce dernier, elle manifeste une gémellité d'esprit avec le narrateur, se révèle un double enfantin de celui-ci. Le tête à tête complice du vieillard et de l'enfant (qui n'est pas « toute innocence » mais un subtil alliage de lucidité, y compris cruelle, et de folie douce) s'instaure sans le frein, sans le contrôle de la raison, évolue au contraire selon les caprices de l'esprit. Il signe cette « adhésion ludique (ou poétique) à l'absurde » qui caractérise, selon Émelina, la connivence que suscite une représentation qui se tient ouvertement à l'écart de la stricte logique, du rationnel, pour en jouer.

Dans cette perspective, le hérisson impose une présence absurde, irrationnelle. Il est un faux objet, inventé de toutes pièces, importé dans le récit au mépris de toute motivation, de toute vraisemblance. Il n'est pas demandé au lecteur de croire à cette présence, de la trouver plausible, de donner un quelconque crédit à son irruption. D'emblée est proposée au lecteur la place, le rôle de complice de ce qui se propose ouvertement comme un jeu : à la situation de départ, d'une totale incongruité, il n'est pas question d'accorder foi. Le pacte proposé au lecteur est celui d'un « lâcher prise », d'une déambulation poétique au gré de l'humeur capricante d'un narrateur qui entend pour sa part lâcher la bride à la fantaisie, à l'association d'idées, au jeu avec la langue.

En se situant sans équivoque à distance de la représentation réaliste, et hors des cadres du discours rationnel convenu, en choisissant pour mode d'énonciation privilégié l'humour et le paralogisme, le narrateur implique d'emblée le lecteur, lui offre en partage un terrain commun, cet espace du jeu, de l'esprit, de l'imagination - libéré des contraintes de la fidélité au réel et à la logique.

Au terme de son analyse de la fable de La Fontaine « Le Renard et les raisins », Émelina écrit :

Imaginons donc que cette fausse raison [*le Renard, ne pouvant atteindre les raisins, déclare : « ils sont trop verts »*] ait été donnée par jeu, avec l'idée que personne ne pourra être dupe (car il faudrait être le dernier des sots pour gober pareille sottise). Dans ce cas, ce renard, désinvolte dans l'adversité, devient un humoriste. [...] Pour le récepteur, l'humour, c'est précisément la découverte de ce jeu, au terme de ces vacillements de sens fugaces et

imperceptibles. C'est le plaisir rassurant et valorisant de cette entrée en connivence. ¹

On peut reconnaître dans ces « vacillements de sens fugaces et imperceptibles », cette « instabilité » de l'énonciation, ou cette distance que, si souvent chez Chevillard, le narrateur montre à l'égard de sa propre énonciation. Le discours tend à s'auto-perversir et se refuse à lui-même la qualité de discours sérieux (qui serait à prendre au premier degré « au pied de la lettre »). Il s'énonce dans un entre-deux : à l'écart du discours sérieux, de l'argumentation raisonnée, il produit tout de même du sens, une parole sur le monde. Il donne à ses énoncés une forme telle que ceux-ci peuvent paraître douteux, sur le plan de la logique comme à l'aune du traditionnel pacte de lecture romanesque fondé sur l'illusion réaliste.

Suscitant partout des doubles sens, [l'humoriste] en fait naître à l'intérieur même de lui - ne serait-ce qu'en y creusant un interstice, une faille discrète, comme pour se défigurer, c'est-à-dire pour perdre toute illusion sur cette figure qu'il est ou qu'il a [...], écrit Dominique Noguez. La syllepse qu'est l'humour introduit moins un deuxième sens qu'un deuxième degré. Quel est-ce " je ne sais quoi " ou ce « presque rien » qui fait passer d'un degré à l'autre ? C'est moins un peu plus de sens qu'*un peu plus de conscience*. Double sens ? Oui, s'il s'agit de doubler le sens, c'est-à-dire de le dédoubler pour mieux le dépasser et lui fausser compagnie. Contre la paranoïa (qui met du sens partout, qui en met trop), l'antiparanoïa de l'humour est une lèpre du sens. [...] Il s'agit de faire *comme si*, c'est-à-dire pas vraiment. L'humour est manque de conviction, sa légèreté vient d'une carence ontologique volontaire. ²

Dans l'humour, dans les jeux avec la logique, dans l'extravagance, l'incongru et la fantaisie, l'énonciation puise son instabilité, son inaptitude volontaire, recherchée, à se constituer en discours sérieux.

« Il est décidément bien difficile de se connaître soi-même intimement. » Cette vérité, première mais assez banale, presque une platitude, se trouve proférée à la suite d'une phrase qui s'en veut la preuve : « Crab n'y comprend rien, il vient de compter ses cheveux à trois reprises sans jamais parvenir au même résultat. » (NC, 40) L'aspect loufoque de l'argument ne remet pas nécessairement en cause la fatale évidence de la conclusion, qui ressortit du bon sens. Il n'empêche : elle contribue à en diminuer le

¹ Jean Émelina, *Le Comique*, *op. cit.*, p. 131.

² Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 38. Et l'on songe, ici, au narrateur de *Démolir Nisard* vilipendant les écrivains et rêvant le livre qui échappe « à leur contrôle, à leur maîtrise, à leur passion du sens [...] » (DN, 16)

potentiel affectif négatif, comme la pesanteur d'une énonciation marquée par la gravité. Elle permet cette petite victoire de pouvoir en rire, en déniait à sa propre énonciation un quelconque statut d'autorité.

On assiste souvent à l'autodestruction, par l'humour - et une certaine poésie -, du sérieux d'énoncés parés dans un premier temps des signes d'une parole de vérité. « Je voudrais être moins lâche, ou mieux caché. » (OPT, 48) ; « Je vis comme une larve. J'attends qu'on m'écrase avec le talon ou que des ailes me poussent. » (DH, 67) Adoptant fréquemment un ton qui paraît d'abord presque celui d'un moraliste, le narrateur pour finir sabote l'autorité de sa parole

Cette ambivalence, ce doute instillé par l'énonciation elle-même quant à sa propre validité n'est guère éloignée de « l'interaction comique » [entre auteur et lecteur], dont parle Jean-Marc Defays, qui « réactive le rôle du lecteur et stimule son intelligence, alors que [d'autres textes] auraient plutôt tendance à en faire un passif et naïf consommateur de discours. »¹ « Connivence et provocation », telles sont, selon lui, les deux caractéristiques de cette interaction. Il établit ainsi deux sortes de rire : le rire « cordial, convivial, complice », qu'il qualifie de rire de « solidarité ». C'est le rire partagé, car « la distance que les rieurs [prennent] avec le monde leur [permet] inversement de se rapprocher les uns les autres. » « Ce rire d'accueil, écrit Defays, a comme pendant le rire d'exclusion qui, sous forme d'allusion indéchiffrable aux non initiés, d'ironie sarcastique ou de moquerie directe, exclut en les ridiculisant certains individus d'un groupe. »

Sans doute peut-on appliquer ces mots concernant le « rire d'exclusion » à la manière dont Chevillard désigne, de manière plus ou moins explicite, les cibles (ou les « ennemis », pour reprendre un terme que nous avons employé plus haut) de son humour ou de son ironie. Assez clairement nommées quelquefois (le « partisan de l'unité », « l'amateur de réalité », « l'expert incontesté de la question du moi », les « écrivains tripiers », les « écrivains auxquels leurs personnages échappent », etc), ces cibles sollicitent ailleurs un savoir du lecteur pour être reconnues. L'ironie à l'égard de certaines conventions, de certains codes romanesques, le traitement parodique réservé aux genres

¹ Jean-Marc Defays, *Le Comique, op. cit.*, p. 63.

littéraires, la mise en lumière, joueuse, de clichés et de stéréotypes, supposent un lecteur un tant soit peu « averti ». De même, un jeu parfois savant avec la langue, certaines trouvailles langagières. Plutôt que d'exclure, au sens strict, « en les ridiculisant, certains individus d'un groupe », l'intention est double : dénoncer certaines formes de pensée, mettre à mal certains modes de représentation, et, dans le même mouvement, créer les conditions d'une adhésion, par la délectation que génère le texte pour le lecteur à même d'en savourer la verve, les richesses.

« Plaire ou choquer », voilà le principe de tout auteur comique, selon Defays. « Le "faire rire" va donc donner lieu à un jeu subtil entre ces deux interlocuteurs où le "rire avec" et le "rire de" entreront en concurrence. [...] Dans les deux cas [la connivence et la provocation], on remarquera que l'interaction comique n'est pas donnée, qu'elle requiert donc un effort - pour décoder le sous-entendu, pour dépasser l'offense - de la part du récepteur qui sera récompensé par le rire. »¹

Palafox est émaillé de fréquentes adresses au lecteur, sous la forme de rappels de ce qui est censé précéder, fournis par un narrateur qui en parodie, à cette occasion, la fonction traditionnelle de remémoration et de soutien à la continuité du récit. Ces rappels ne renvoient à rien. « Car Palafox est, rappelons-le, minuscule » (17) ; « On connaît son horreur de l'eau » (134) ; « la thèse du professeur Pierpont, rappelez-vous, comme quoi Palafox serait un lézard à collerette » (134) « Palafox vivait selon toute vraisemblance dans les forêts du Bengale [...] avant [...] de débouler chez les Buffoon, nous gardons toute cette scène en mémoire » (137) Les « nous avons donc appris » (45), « quitte à nous répéter » (49) sont des énoncés qui se contredisent eux-mêmes, se vident de toute réalité, de toute substance. Ce sont des simulacres, ils miment une narration que rien dans le récit ne peut légitimer. Tout ce qui s'articule à ces formules est en effet énoncé pour la première fois. Ces énoncés participent à l'auto-sabordement d'un récit qui se revendique construit sur « rien ». Non seulement, ils ne réfèrent à rien de vraisemblable dans l'ordre du réel (le mode de vie de Palafox, son origine, sa nature même échappent à tout référent), mais encore ils ne réfèrent à rien de présent dans le texte. Si le lecteur peut en être d'abord

¹ *Ibid.*, p. 70.

décontenancé, il ne saurait longtemps se demander « de qui l'on se moque », tant l'intention est transparente. En l'occurrence, plus que de lui : d'un certain genre de récit, appartenant à une « littérature mimétique ». Ainsi se sent-il engagé à collaborer, par le rire, face à un « ennemi » commun : certains procédés et codes narratifs au service d'une esthétique réaliste.

Il en va de même avec la parodisation des sommaires opérée dans *Les Absences du capitaine Cook*. Le procédé, qui est décrit par Sangsue comme l'un des traits distinctifs du récit parodique, dévoie « ses fonctions traditionnelles d'abrégé ou de résumé de chapitre, de repère pour la lecture, ainsi que d'appel (*captatio benevolentiae*) au lecteur ». ¹ Plutôt que de se sentir floué, malicieusement égaré par le narrateur, le lecteur est convié à épouser son point de vue, à coopérer dans sa démarche : il n'a pas à se sentir directement visé par ce que ces sommaires peuvent contenir d'ironie (on ne saurait d'ailleurs les réduire, loin de là, à ces marques d'ironie ; ces sommaires, en partie parodiques, contiennent aussi une réelle dimension poétique) à l'égard des traditionnels repères et appels au lecteur, ici subvertis. Il est engagé par le narrateur à sourire avec lui, à jouer avec lui ce jeu qui s'effectue au seul détriment d'un certain type de lecture. La lecture ici proposée se veut tout autre, et le lecteur qu'elle invoque un lecteur bien différent du lecteur naïf, pressé, inattentif (de « bons vieux romans »).

Les jeux avec le lecteur sont fréquents chez Chevillard, provoquant des effets métalectiques. La transgression des niveaux narratifs (extradiégétique et diégétique) s'y trouve allègrement pratiquée. Pour Genette, « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extra diégétique dans l'univers diégétique [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne (quand on la présente comme Sterne ou Diderot sur le ton de la plaisanterie), soit fantastique. » ² Il va sans dire que c'est le premier type d'effets qui concerne les récits de Chevillard, qui place lui-même explicitement Sterne (avec son *Tristram Shandy*) et le Diderot de *Jacques le Fataliste* parmi les représentants les plus brillants de la littérature qui a ses faveurs. « Tous ces jeux, poursuit Genette, manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance

¹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 113.

² Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 244.

et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même »¹

Ces jeux avec la figure du lecteur, par lesquels s'effectue une interférence entre le niveau de la narration et celui de la fiction, ont en effet partie liée avec la volonté du narrateur d'une mise en question de la narration traditionnellement attachée à une représentation réaliste. « Les glissements métaleptiques qui viennent souligner la fictionalité du récit balayent [...] du revers de la main l'hypocrisie de la fiction qui tente de se poser pour réelle »², écrit Olivier Bessard-Banquy. Accueillir, à travers la métalepse narrative, l'in vraisemblable dans le récit en cours, c'est afficher de manière spectaculaire la non-réalité du récit, pour mieux laisser entendre, par extension, ce que tout récit, contrairement à ce qu'il s'évertue à faire croire, recèle de fabriqué, d'artificiel.

Pour Daniel Sangsue, « [la métalepse] se situe au carrefour de plusieurs phénomènes narratifs [...] : digression, intrusion du narrateur, appel à l'intervention du lecteur, discontinuité (dans la mesure où cette intrusion et cet appel interrompent le récit), absence de maîtrise (les personnages, indépendants du narrateur, lui " échappent "), effet de réel (illusion référentielle de l'existence des personnages). »³ Nous aborderons plus loin les interférences qui engagent les figures du narrateur et de l'auteur. Nous nous en tiendrons ici à la métalepse en tant qu'elle « implique le lecteur, qui est engagé à entrer dans la fiction »⁴

« Un nouveau personnage se présente, son nom ne vous dirait rien, et nous demande asile » (Pal, 55) « Une clochette au cou de l'animal tinte joyeusement [...], musique de fond à laquelle notre oreille s'accoutumera vite [...], bientôt vous n'y prêterez plus attention. » (Pal, 124) On voit ici le niveau diégétique débordé par l'extradiégétique. « Si ce dernier parasite la diégèse tout en attirant l'attention sur son propre compte, il s'opère chez le lecteur une distance par rapport au narré, une prise de conscience du *support* de l'histoire qui correspondent à la " mise à nu du procédé " définie par Bakhtine. »⁵ Les prises à partie du lecteur implicite (ou narrataire), son attraction par le

¹ *Ibid.*, p. 245.

² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 134.

³ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Ibid.*, p. 97.

narrateur dans le champ de la diégèse constituent des infractions qui contribuent à ce que « les effets se dénoncent, le littéraire s'exhibe comme tel, [...] l'artifice s'affiche. »¹

Découvrant le hérisson sur sa table de travail, le narrateur capte, pour ainsi dire, dès les premières lignes, la présence du narrataire : « Et soudain sur ma table en voici un / vous ne rêvez pas [...] Coïncidence ou pas, en même temps que vous a surgi ce hérisson naïf et globuleux. » (DH, 11) Ce « vous ne rêvez pas » feint de croire à l'excessive crédulité d'un lecteur virtuel, duquel le narrataire est invité à prendre ses distances. Le narrateur « élève » en quelque sorte ce dernier à la « dignité » d'un lecteur non dupe. Ce lecteur virtuel de « bonnes vieilles autobiographies » (comme il existe, selon Chevillard, de « bons vieux romans ») se trouve ailleurs interpellé : « Les lecteurs seront avides de connaître mon douloureux secret, d'en savourer toute l'horreur. » (DH, 113) « Tout un chapitre de *Vacuum Extractor* traitera de mes maladies. Nous ferons le tour de la question, c'est promis. » A un tel lecteur est invité à s'opposer celui du récit en cours, plus sensible à la fantaisie inventive, et requis par d'autres enjeux que ceux du voyeur (ajusté à un narrateur/auteur exhibitionniste), un lecteur lui-même critique, mû par une idée de la littérature en partage avec celle qu'énonce (et met en pratique par sa narration) le narrateur. Deux catégories de lecteurs s'esquissent ainsi : le lecteur de *Du Hérisson* ne saurait être le lecteur, aux motivations médiocres, du complaisant *Vacuum Extractor*. Le premier est appelé par le narrateur à se ranger à son côté, et rejeter le second.

« Vous alliez me faire remarquer que le hérisson naïf et globuleux est armé de piquants et que ce ne sont pas quelques cils même descendus jusqu'aux chevilles qui me protégeront efficacement contre l'ennemi. Mais j'ai pensé à cela aussi. » (DH, 99) ; « ces puces dont j'éprouve - stoïquement vous l'aurez noté - la démangeaison cruelle » (*ibid.*, 121) « Vous n'avez pas froid, vous ? Je sais qu'il serait plus judicieux de nourrir mon feu de bûches » (*id.*, 129-130) ; « ruiiiiiii ou grouiiiiii, quand mon coude le heurte brutalement - ça alors ! vous avez entendu ? » (*ibid.*, 165) ; « Ma cheminée, qui tire mal, vous avez remarqué, et nous enfume » (*id.*, 173) La présence du narrataire est continuellement rappelée dans la diégèse par le narrateur de *Du Hérisson*. Intégré au récit, le lecteur accède

¹ *Ibid.*, p. 97.

à l'in vraisemblable statut de témoin direct de la fiction en cours de déroulement, y compris de ce qui ne figure pas dans le texte. On pourrait presque parler de « narrataire omniscient » - par la grâce du narrateur -, doté d'un savoir qui outre passe le contenu diégétique déjà donné (les démangeaisons du narrateur, la cheminée qui tire mal, le froid ambiant), et auquel, de surcroît, le narrateur prête des pensées (« vous alliez me faire remarquer... »), des jugements sur le monde représenté - ou donné comme le fond de réalité sur lequel le récit est sensé se construire. Omniscience contre omniscience, les deux s'annulent dans le spectacle de leur impossibilité, et révèlent plutôt un narrateur campé en absolu solitaire cherchant à se donner au gré de sa narration, à travers le lecteur invoqué, convoqué, un partenaire fraternel.

De livre en livre, avec une constance indéfectible - nous l'avons signalé en introduction -, des signes de reconnaissance sont adressés au lecteur fidèle. Par les nombreuses traces de ses livres antérieurs (titres, noms de personnages, énoncés,...) que l'auteur dispose dans chacun de ses récits, ce lecteur se trouve d'une certaine façon enrôlé dans le cercle, sinon des initiés, des familiers, qui savent repérer ces marques, à eux seuls réservées. De même que la relation entre M. Théo et Lise préfigure la relation narrateur / lecteur, cette volonté à nos yeux bien présente dans la narration de construire une sorte de communauté d'esprit avec des lecteurs trouve peut-être une manière d'esquisse, à l'intérieur des récits, dans les groupes constitués de personnages partageant, autour du narrateur ou du personnage principal, certaines valeurs, certains modes de pensée, des rejets, des aspirations.

1.2 Un lecteur cultivé

La relation que le narrateur construit avec le narrataire s'élabore à partir d'un savoir partagé. Les nombreuses marques intertextuelles, explicites ou implicites, qui parsèment les récits d'Éric Chevillard, supposent en effet un lecteur à même d'en déceler la présence. Les pratiques d'intertextualité sont de plusieurs types. Nous tenterons ici de les décrire, par quelques exemples.

Les occurrences de *citations*, signalées par des guillemets ou l'usage de l'italique, sont assez rares. Elles peuvent cependant occuper une place non négligeable dans le récit. C'est le cas pour *Le Vaillant petit tailleur*, ou *Démolir Nisard*. Dans le premier sont intégrés les textes de deux auteurs, dont les écrits abordent la question du conte :

« *Does reading moral stories build character ?* S'interroge la psychologue Darcia Narvaez dans un récent numéro de *Educational Psychology Review*, non, conclut-elle. » (VPT, 226)¹ Suit un condensé de l'argumentation, que le narrateur reprend à son compte - et à sa manière -, concernant l'impuissance des récits édifiants à forger la personnalité morale. (« Les livres saints n'ont-ils pas justifié depuis toujours les plus sanglantes boucheries ? » finit-il par demander)

La Psychanalyse des contes de fée apparaît également dans le récit, comiquement introduite par l'un des deux géants que le vaillant petit tailleur envisage de combattre, et qui se promet d'aller chercher dans le livre de Bettelheim la clé d'un rêve qu'il vient de faire. « Ouvrons donc comme promis *Psychanalyse des contes de fée* » enchaîne le narrateur (VPT, 140) Suit un assez long extrait du livre, où sont mentionnés le ça et le surmoi, termes freudiens dont le narrateur se servira pour désigner les deux géants dans l'extravagant combat qui les oppose.

L'un des leitmotiv de *Démolir Nisard* est fourni par le long article, à charge, que Pierre Larousse consacra à Désiré Nisard, dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*², abondamment cité par le narrateur, satisfait d'y puiser de l'eau pour son moulin. D'autres textes sont extraits de l'hommage posthume de Charles Bigot, « qui est loin d'adopter le ton habituellement laudatif des oraisons funèbres et fait plutôt figure de règlement de comptes »³. Coexistent dans le roman des extraits de récits du même Nisard, violemment raillés par un narrateur assumant en ces occasions la fonction de critique littéraire (combien acerbe).

On note également la présence de contes africains dans le roman *Oreille Rouge*.

¹ Cet article n'est pas une invention de l'auteur, il a bel et bien été publié : Darcia Narvaez, « Does reading moral studies build character ?, *Educational Psychology Review*, vol. 14, n° 2, juin 2002.

² Article « Nisard »(Jean-Marie-Napoléon-Désiré), dans Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle, t. II [1866-1879]*, rééd., Genève/Paris, Slatkine, 1982, p. 1016.

³ Alain Schaffner, « Démolir Nisard : Variations sur la mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 94

« Banta le chasseur et la tortue qui chante »¹ et « La princesse orgueilleuse »² (les titres ne sont pas donnés dans le récit) appartiennent à la tradition orale du Mali, où l'écrivain a séjourné en résidence d'écriture. Le dernier a été par ailleurs adapté par Chevillard, pour un livre audio (paru aux éditions Des Braques).

A ces citations, il faut ajouter des passages de l'*Histoire Naturelle*, de Buffon, largement repris dans le récit *Du Hérisson*. Les narrateurs chevillardiens ne cessant d'exprimer leur goût le plus vif pour le règne animal, il n'est guère étonnant de trouver ainsi, dans la « bibliothèque » qu'ils nous donnent à voir, un ouvrage comme celui du grand naturaliste. (Cuvier, Daubenton, figurent aussi parmi les noms de scientifiques cités dans l'œuvre) Le texte de Buffon est à peu près fidèlement reproduit (si ce n'est que n'y figure pas la mention « hérisson naïf et globuleux », du cru de l'auteur...).

De manière moins développée, la citation peut advenir sous la forme d'une reprise d'énoncés courts, comme la phrase de Rimbaud (que l'auteur juge assez célèbre pour que ni guillemets ni italique ne soient nécessaires pour signaler l'emprunt) : « Les femmes soignent ces féroces infirmes, retour des pays chauds »³, dans *Oreille Rouge*. L'emploi de cette phrase à cet endroit du texte vient renforcer l'autodérision d'un narrateur pas même parti, victime d'une agression (et en conséquence débarqué) dans l'avion qui devait l'emmener en Afrique.

Une autre de ces pratiques d'intertextualité relève de ce que Tiphaine Samoyault nomme l'« intégration-suggestion ». « La présence de l'intertexte est suggérée, sans être développée. Elle exige une mise en œuvre plus étendue du savoir du lecteur ou de son imagination des rapprochements. »⁴ C'est de loin la plus fréquente chez Chevillard. Elle s'effectue sous la forme de références simples, par la mention de noms d'auteurs (Swift, Sterne, Laforgue, Shakespeare, Balzac, Proust, Lewis Carroll, etc - la liste serait beaucoup trop longue), ou de titres. D'autres moyens peuvent être mis en œuvre : ainsi, dans

¹« Banta le chasseur et la tortue qui chante », <http://www.conte-moi.net/conte.php?id=25>. On peut entendre le conte sur ce site, dit par Ousmane Diarra, conteur malien, qui participa à la résidence croisée d'écrivains avec Éric Chevillard, du 23 janvier au 2 mars 2003. Le texte présente très peu de modifications par rapport à celui présent dans *Oreille Rouge*.

²« La princesse orgueilleuse » est publié sous la forme d'un livre/DVD, texte de Eric Chevillard, illustrations de Vincent Farges, aux éditions Des Braques, site : <http://www.leseditionsdesbraques.com/par-ici-les-enfants>.

³Arthur Rimbaud, *Une Saison en enfer*, dans *Œuvres poétiques*, Garnier Flammarion, 1964, p. 120.

⁴Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, Nathan, coll. 128, 2004, p. 44.

Palafox, le nom donné à la maison des Buffoon (nom qui nous ramène à Buffon, cher, nous l'avons vu, au narrateur de *Du Hérisson*), qui réfère, rappelons-le, au nom que Jules Renard (auteur dont on peut à bon droit rapprocher Chevillard) donna à la maison où il vécut, dans la Nièvre : « La Gloriette ».

Parallèlement à ces références simples, le texte est jalonné d'allusions à des écrivains. Évitant l'écueil d'une exposition ostentatoire et pesante de son érudition, le narrateur y verse souvent, en ces occasions, dans le registre de l'humour (y compris, quelquefois, potache). On peut déceler alors une forme d'hommage irrévérencieux (cohérent avec l'ambivalence du rapport qu'entretiennent les narrateurs avec la littérature) dans la convocation de ces hautes figures de la littérature. Comme la phrase de la *Saison en enfer* de Rimbaud, dont la charge dramatique se trouve singulièrement diminuée par l'emploi qu'en fait le narrateur d'*Oreille Rouge*, la figure de Proust donne plusieurs fois matière à une utilisation plaisante, pour ne pas dire à plaisanterie. « Déjà, je manifestais des dispositions évidentes pour la littérature puisque moi aussi, éveillé dans le noir, j'attendais le baiser de ma mère pour m'endormir [...]. » (DH, 78) Aussi fameux que cet épisode du baiser maternel avidement guetté par le narrateur proustien enfant, l'épisode de la madeleine est repris, cité dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* (Pilaster, à qui d'ailleurs, dans sa présentation du texte, Marson reproche « les plaisanteries hasardeuses d'un esprit frais émoulu de ses lectures et qui semble, par exemple, ne tirer pour tout profit de l'œuvre de Proust que l'occasion de faire un bon mot » - OPT, 25), s'achevant sur cette remarque, plaisante en effet : « (Essayons d'imaginer ce qu'il serait advenu de Proust et de son œuvre si la tante Léonie avait eu l'habitude de tremper plutôt des oublies dans son thé.) » (OPT, 45)

« Autrefois, je passais la nuit au lit. » (DH, 243) : il n'est pas interdit d'entendre sous cet énoncé comme un écho du « longtemps je me suis couché de bonne heure » proustien, de la part d'un narrateur écrivain, celui de *Du Hérisson*, évoquant régulièrement son activité d'écriture comme une activité nocturne. Proust est encore plus reconnaissable lorsque ce même narrateur, prétendant que l'on parle de lui dans le journal (quand il n'est question que du compte rendu d'un séisme survenu dans la région où il se trouvait) déclare

: « Je me promis d'en faire acheter d'autres exemplaires par Françoise (mais « je ne suis pas ta bonne ! » me rétorqua-t-elle.) » (DH, 137) Cet énoncé nous ramène, mot pour mot, à la scène du narrateur de *La Recherche* découvrant son article imprimé dans les pages du *Figaro* (« Je me promis d'en faire acheter d'autres exemplaires par Françoise, pour donner à des amis, lui dirais-je, en réalité pour toucher du doigt le miracle de la multiplication de ma pensée [...] »)¹

« Pas pleinement visible, [l'allusion] peut permettre une connivence entre l'auteur et le lecteur qui parvient à l'identifier », écrit Tiphaine Samoyault². C'est le type de relation qui peut s'établir à travers une phrase comme « Passe-moi le sel, vieil océan ! » dans laquelle le lecteur est à même d'identifier Lautréamont et l'apostrophe - « vieil océan » ; « Je te salue, vieil océan ! » - lancée à plusieurs reprises, dans le chant premier des *Chants de Maldoror*³. Si « la perception de l'allusion est souvent subjective et son dévoilement rarement nécessaire à la compréhension du texte »⁴ (et, en effet, la compréhension du texte de Chevillard, comme le plaisir de sa lecture, n'en sont pas dépendants), celle-ci n'en constitue pas moins un puissant vecteur de complicité entre le narrateur et le lecteur, et sans doute pour ce dernier renforce encore la délectation de la lecture. C'est alors d'une lecture qui n'est pas seulement linéaire (si une telle lecture existe) qu'il s'agit. Pour décrire cette « capacité demandée au lecteur d'un travail en épaisseur, rompant avec la succession et le déroulement traditionnels », Tiphaine Samoyault cite Laurent Jenny : « Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative : ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte d'origine. »⁵

Il y a, dans le texte de Chevillard, une mémoire vivante de la littérature qui sollicite celle du lecteur. Celui-ci, « mis au travail », se trouve en situation de mobiliser un savoir

¹ Marcel Proust, *La Fugitive (Albertine disparue)*, Flammarion, coll. GF, 1986, p. 220.

² Samoyault Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*, Nathan Université, coll. 128, p. 36.

³ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror*, Le Livre de poche Classiques, 2001, p. 98 - 106.

⁴ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*, p. 68

qui lui permet de « rêver » autour du texte dans la lecture duquel il est engagé, l'enrichissant, d'une manière que l'on pourrait dire « verticale », de nouvelles significations, suggérées, ouvertes par la présence de ces allusions, de ces échos.

Au-delà des citations et des allusions, les récits de Chevillard révèlent aussi une « intégration-absorption » d'autres œuvres, qui participe de cette lecture verticale : « Le texte absorbe l'intertexte sans même le suggérer au lecteur. Aucune marque distinctive ne permet de l'identifier avec évidence. »

L'*impli-citation* désigne « la citation implicite, entièrement fondue dans le texte d'accueil. Masquée, donc absolument énigmatique, sa présence est pourtant avérée par d'autres indices donnés par l'auteur [...] ou par la sagacité des exégètes. »¹ Sans doute la connaissance des écrivains qui ont marqué positivement l'auteur favorise-t-elle le repérage de cette intégration dans son texte. Il faut ici, cependant, s'avancer avec précaution, sans perdre de vue ce qu'il pourrait y avoir d'extrapolation dans un tel repérage. On ne peut toutefois s'empêcher d'identifier la présence d'au moins deux auteurs : Beckett et Michaux. S'il s'est toujours plu à réfuter une influence de ceux-ci sur sa propre écriture (si ce n'est celle de Beckett sur son premier roman, *Mourir m'enrhume*), Chevillard a maintes fois affirmé la très haute estime dans laquelle il tenait les œuvres de ces écrivains, et combien leur fréquentation avait été pour lui capitale.

Disons-le, il nous semble, ici et là dans ses récits, entendre comme de profonds échos (qui n'ont cependant rien à voir avec un geste d'imitation) de ces auteurs, reconnaître leur trace, comme d'une présence non pas écrasante, non pas dominatrice, mais fraternelle. Sans doute est-ce là - cette communauté d'estime et d'affection pour ces œuvres, révélée par des traces que l'on croit reconnaître - un renforcement supplémentaire du lien qui se tisse entre le narrateur et le lecteur.

Le narrateur de *Du Hérisson* déclarant « Je suis donc amené à le compter parmi mes possessions » (p. 32) nous remet en mémoire le narrateur agonisant de *Malone Meurt*,² formulant plusieurs fois au début du roman son projet de parler de « [ses] possessions ». Dans le même récit, l'affirmation du narrateur « je n'ai jamais fait tant de bruit de toute ma

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1951.

vie », comme celle du narrateur de *Préhistoire*, « c'est un travail pour bon marcheur, or ma jambe, et beau parleur, or ma voix » (p. 39) résonnent avec d'autres paroles de Malone : « Mais je n'aime pas crier. J'ai parlé doucement, je suis allé doucement, toujours, comme il sied à quelqu'un qui n'a rien à dire ni ne sait où aller. »¹

« Chaque jour qui passe éloigne Crab du jour terrible de sa naissance » (NC, 112) fait écho avec « sa naissance fut sa perte », qui ouvre le monologue de Beckett, *Solo*². De même, les personnages de Lanson et Malton, dans *Au Plafond*, tels qu'ils nous apparaissent, (« Lanson poussait la chaise roulante de Malton, il s'y appuyait surtout, s'y agrippait pour ne pas tomber, ces deux roues lui étaient aussi nécessaires qu'à son compagnon pour avancer. Je me reconnus en eux » - AP, 56) ne manquent pas d'évoquer Clov et Hamm, dans *Fin de partie*. On songe aussi, avec l'image du sable envahissant progressivement la salle où se tient le conférencier - dans le récit *Conférence avec projection* inclus dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* - au personnage de Winnie, peu à peu enseveli, dans *Oh, les beaux jours*. Quant au narrateur de *Préhistoire*, différant sans fin sa prise de fonctions en tant que gardien de grotte et son entrée dans un récit tel qu'il imagine qu'on l'attend de lui, sa situation, comme, parfois, ses déclarations (« D'ailleurs je vais m'y mettre » - PR, 56), peuvent réveiller un souvenir d'*En attendant Godot* et de la fin identique des deux parties qui composent la pièce (« - Alors, on y va ? - Allons-y. *Ils ne bougent pas.* »³)

Dans le même roman, *Préhistoire*, la figure de Michaux surgit au détour d'une phrase, « [...] nous étions deux enfants tombés du même lit, tant la nuit remue [...] », où l'on reconnaît le titre d'un de ses recueils de poèmes (*La Nuit remue*⁴). Michaux encore, à travers le personnage de Crab, qui n'est pas sans rappeler Plume, parfois de manière très vive, à l'occasion de brefs récits, drôles, incongrus, poétiques. Ainsi dans la description des rapports de Crab avec les femmes, de ses ébats, par exemple, durant lesquels il peut arriver « que la femme trop menue pour lui éclate ou plus lentement se déchire, ce qui le laisse dans un grand embarras - il y a souvent une famille à prévenir -, et le renvoie à sa

¹ Samuel Beckett, *Malone meurt*, op. cit., p. 131.

² Samuel Beckett, *Solo*, dans *Catastrophe et autres dramaticules*, Minit, 1986.

³ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minit, 1952, p. 75, p.134.

⁴ Henri Michaux, *La Nuit remue*, Gallimard, 1935.

solitude. » (F, 52)

Une note de Pilaster dans son *Journal 1952*, « Lise, quand je lui dis qu'elle est douce et que ce doit être bien agréable à porter sur soi, une peau pareille, me répond pas du tout, si tu savais, le revers gratte » (OPT) peut aussi évoquer, quoiqu'en mode mineur, le Michaux écrivant en 1929, dans un poème d' *Ecuador*,¹ « Je suis né troué » : « Il a dit, ce monsieur le critique, que je n'avais pas de haine. Ce vide, voilà ma réponse. Ah ! Comme on est mal dans ma peau ! » Ce goût pour Michaux est encore avoué explicitement dans ce même roman par Pilaster/Chevillard : « Nabokov, Borges, Michaux, 1899, saluons le tour de main de la sage femme cette année-là. » (OPTP, 159) « Avec Henri Michaux, écrit Claude Coste, [...], Éric Chevillard rend hommage à son père spirituel en écriture. Quand le héros d' *Au plafond* (1997) décide de changer de vie et de perspectives en quittant le plancher des hommes, le lecteur d'Henri Michaux se souvient que c'est *Plume* qui avait dès 1930 montré le chemin... »² Quant à Nabokov, Claude Coste note une étroite relation du roman de Chevillard (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*) avec *Feu pâle*.

Si nous avons parlé de *mode mineur*, c'est qu'il nous semble qu'un mouvement se dessine le plus souvent dans cette absorption d'autres textes, qui consiste à délester ceux-ci de leur charge dramatique (même lorsqu'ils ne sont pas, déjà, dénués d'humour, comme chez Michaux et Beckett), pour y substituer plutôt le registre de la fantaisie ou du saugrenu. L' intertexte reparaît alors comme déminé, diminué d'un poids affectif trop lourd.

Si l'on accepte d'y percevoir un exemple possible d'intégration, ou tout au moins de correspondance, les deux pages d' *Un Fantôme* décrivant Crab occupé à se donner un nouveau corps, à le remodeler

([...] il redresse l'arête osseuse déviée depuis toujours, puis il pince les ailes de ses narines afin de rétrécir un peu celles-ci, qui semblaient vouloir gober les cerises annoncées par les fleurs. [...], il s'introduit ensuite dans son globe oculaire gauche. [...] Enfin, il peut reprendre possession de son corps ankylosé, très lentement se laisse couler dans ses membres inertes et les ranime. Son miroir consulté avec crainte le rassure, l'opération est un succès - Crab ne se reconnaît plus. - F, 52-54)

¹ Henri Michaux, *Ecuador*, Gallimard, 1929.

² Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », *art. cit.*, p. 126.

peuvent faire entendre comme un écho, mais dans le registre du comique loufoque, de ce qui s'énonce de la façon la plus dramatique et douloureuse qui soit chez un Antonin Artaud déclarant, dans *Le Pèse-nerfs* : « J'en suis au point où je ne touche plus à la vie, mais avec en moi tous les appétits et la titillation insistante de l'être. Je n'ai plus qu'une occupation, me refaire. »¹

Par la quantité des citations, des références, des allusions produites par la narration, par les marques d'intégration d'autres œuvres que les récits semblent contenir, les narrateurs de Chevillard s'affirment non seulement comme (presque toujours) des écrivains, mais aussi comme des lecteurs accomplis. Ce rapport des narrateurs à la littérature, le lecteur est constamment appelé à le partager. Par l'adhésion, d'abord, à certaines œuvres présentes dans le texte, sous forme d'hommage ou de clin d'œil du narrateur à leur adresse, ou même d'absorption de celles-ci par la narration ; par le rejet ensuite, ou tout au moins, le regard critique que porte le narrateur (explicitement ou implicitement, c'est-à-dire par son geste narratif lui-même, largement teinté d'ironie et de parodie), non plus tant à l'égard d'œuvres précises qu'à l'égard de certaines formes littéraires, ou (nous nous y attarderons un peu plus loin) d'un certain usage de la langue.

Tiphaine Samoyault, parmi les « types de lecteurs de la mémoire littéraire », définit le « lecteur ludique » comme obéissant aux injonctions des textes,

aux indices explicites permettant le repérage des références et l'appréciation des détournements. Lorsqu'un texte joue, dans le cas notamment du pastiche et de la parodie, il invite en général le lecteur à participer au jeu, sans quoi il perdrait une bonne part de son intérêt. La "réceptivité parodique", pour reprendre une expression proposée par Michel Vernet dans *Le Singe à la porte*, dépend autant de ces signaux délivrés par le texte (renversements, références précises, marques typographiques) que de la mémoire ou de la culture du lecteur.²

La participation active d'un lecteur doté d'une certaine culture littéraire, et la complicité qui s'établit avec un narrateur dont la pratique d'écriture n'est pas séparable de sa pratique de lecture est énoncée en ces termes par Claude Coste, à propos de *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* : « Lecteur parmi les lecteurs, le lecteur du roman d'Éric

¹ Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard, 1976, p. 97.

² Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 70-71.

Chevillard traverse l'œuvre comme une bibliothèque mal rangée où les références, les allusions plus ou moins claires sont disposées comme un appel ludique à la reconnaissance et au jeu de piste. »¹

1.3 Le niveau rhétorique

Sans doute serait-il abusif, concernant le style de Chevillard, de parler de pur « style parodique », de réduire celui-ci à quelque style « de seconde main ».

Il nous semble néanmoins déceler dans son écriture une part d'imitation, une forme de simulacre. Loin de toute volonté de bouleverser la langue, l'écriture se plaît à jouer le jeu d'une construction rigoureuse. Les déclarations de l'auteur à ce sujet sont légion, et le narrateur de *Du Hérisson* est son porte-parole lorsqu'il rêve de « détraquer le système nerveux du romancier tête à claque comme il détraque notre syntaxe ». (DH, 106)

Dans *Le Discours littéraire*, Dominique Maingueneau écrit :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on appellera une *interlangue*. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres, passées ou contemporaines. [...] En fonction de l'état du champ littéraire et de la position qu'il y occupe, l'écrivain négocie à travers l'interlangue un *code langagier* qui lui est propre. Dans cette notion s'associent étroitement l'acception de « code » comme système de règles et de signes permettant une communication avec celle de « code » comme ensemble de prescriptions : par définition, l'usage de la langue qu'implique l'œuvre se donne comme la manière dont il faut énoncer, car la seule conforme à l'univers qu'elle instaure².

Maingueneau prend ensuite l'exemple de Céline, qui, dans *Voyage au bout de la nuit*, « fait s'entrechoquer français « populaire » et narration littéraire, [montrant par là que] seul est légitime ce code langagier, à la mesure du monde chaotique que présente son

¹ Claude Coste, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses déditions critiques », *art. cit.*, p. 141.

² Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, Armand Colin, 2004, p. 140.

récit ». ¹ Cette interprétation nous semble opérante dans le cas de Chevillard, chez qui l'on peut relever, quoique dans un tout autre registre, une démarche assez similaire, c'est-à-dire une relative concordance entre un contenu faisant une large part à la parodie et à l'ironie et le « code langagier » employé (pour reprendre les termes de Maingueneau).

Pour Chevillard, le jeu avec les codes narratifs, les usages, les conventions romanesques, qui est au cœur de l'œuvre, appelle une écriture elle-même joueuse, et dont l'apparence presque « classique » est en partie feinte. C'est que, là aussi, dans le domaine de la langue, il s'agit de contre-attaquer, de s'en prendre au « déjà là » d'une écriture manifestant les signes d'une écriture « littéraire ».

Il y a le piège de la grammaire, de la syntaxe, qu'il convient aussi de déjouer dans la langue. [...] Elle structure notre rapport au monde et le fige. Il faut donc, d'une certaine manière, parvenir à la retourner comme on retourne l'agent d'une puissance ennemie et la faire servir des fins en partie contraires à celles pour lesquelles elle fut forgée. » Tout en reconnaissant ce que certaines tentatives de déconstruction peuvent avoir de passionnant, « ma façon de faire est différente, plus sournoise peut-être, poursuit-il. Je feins jusqu'à un certain point de jouer son jeu docilement, sans violence, avec même un grand souci de correction, mais je ne m'arrête pas là où elle voulait me conduire, je continue, j'accélère, je libère ses forces contenues, comprimées, je cherche la délivrance par l'excès. » ²

Cet « extrême souci de correction » affiché nous semble, en effet, l'une des caractéristiques de l'écriture de Chevillard. Si l'auteur accorde positivement une importance évidente au respect des règles, grammaticales ou lexicales, et à l'emploi du mot juste, il entre dans son écriture une composante de jeu avec un usage de la langue que l'on pourrait situer du côté d'une certaine tradition. « Sournoise », pour reprendre le mot de Chevillard », cette part de jeu signe un usage que nous qualifierons - pour une part - d'insincère, au sens où il intègre un code sans y adhérer pleinement, où le contenu de la phrase (tirant souvent vers le loufoque, l'irrationnel, l'irrévérence à l'égard d'une certaine littérature) n'apparaît pas, au premier degré, en totale adéquation avec sa forme, très « littéraire ».

L'énormité du propos, souvent, l'incongruité, l'illogisme des développements, l'antiréalisme proclamé, érigé en principe narratif, viennent heurter l'apparence d'une

¹ *Ibid.*, p. 140.

² Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 97-98.

écriture soucieuse de « correction ».

Sans omettre de rappeler ce que cette notion peut avoir de problématique et, pour certains, de douteux, Maingueneau maintient la pertinence de l'hypothèse d'une langue « littéraire ». « A toute époque le corpus littéraire contient [...] des textes conformes à la correction et d'autres qui impliquent, à des titres divers, des usages " déviants " : Rabelais, Mallarmé ou Céline côtoient André Gide et Voltaire, c'est-à-dire des écrivains qui visent à quelque pureté de langue. »¹ S'appuyant sur les travaux de J.-C. Milner, Maingueneau pose l'évidence que « les langues disposent de marqueurs spécialisés dans l'appréhension sinon littéraire, du moins esthétique du monde. »² Il existe ainsi, selon Milner des "signes conventionnels de l'écriture littéraire"³. « Autre type de phénomène qui permet d'expliquer qu'on ne puisse éliminer toute prise en compte d'une " langue littéraire ", ajoute Maingueneau : la production littéraire, qu'elle le veuille ou non, a tendance en s'accumulant, à produire des faisceaux de traits linguistiques qui marquent l'appartenance à la littérature [...] »⁴ Maingueneau fait état d' « une série limitée de parlures qui servent de signaux du statut " littéraire " du discours qui les contient (parlures lexicales bien sûr, mais aussi discursives – [...] -, ou grammaticales [...]) ». ⁵

Ces marques d'appartenance à la littérature nous semblent, dans le cas de Chevillard, délibérément outrées. La part d' « insincérité » que l'on peut trouver dans son écriture est liée à la conscience continue d'user d'un code, d'en exagérer les traits qui l'apparentent à la langue littéraire. Le lecteur est invité à partager cette adhésion en partie feinte, à percevoir l'écart, la distance que manifeste le narrateur à l'égard de la langue qu'il emploie, des « marques d'appartenance à la littérature » que celle-ci manifeste. La connivence entre le narrateur et le lecteur se construit non seulement sur une aptitude du lecteur à déceler dans le texte la présence d'intertextes et les allusions à d'autres œuvres - nous l'avons vu -, mais aussi sur la capacité du lecteur à faire la part, dans l'écriture même, de ce qui tient d'une « réécriture » stylistique, d'une sorte de « recyclage rhétorique ». Au

¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 155.

² *Ibid.*, p. 156.

³ *Ibid.*, p. 157.

⁴ *Ibid.*, p.157.

⁵ *Ibid.*, p. 159.

lecteur conscient, tel que le narrateur l'invoque, sont adressés les clins d'œil d'un style qui s'inscrit fortement dans un héritage, d'une manière qui traduit bien l'ambivalence du rapport que ce narrateur entretient avec la littérature.

Par les genres (détournés), par les codes et les conventions (mis à mal), comme aussi, donc, par la langue, la littérature s'affirme, en effet, dans les récits de Chevillard, comme une présence massive et ambivalente, à la fois objet d'attraction et de répulsion.

« - Mais au diable tous ces livres, assez lu, vivre enfin ! S'écrie Crab, qui arrache par poignées les volumes de sa bibliothèque et les jette à terre, et les piétine furieusement. Puis, sans attendre davantage, fort de sa résolution et soucieux d'aligner sur elle sa conduite, Crab s'installe à sa table pour écrire. » (F, 111) (On note une formulation identique de l'auteur lors d'un entretien - « J'écris plutôt pour vivre enfin »¹)

Comme Chevillard mine de l'intérieur les genres constitués (reconnaissant leur validité, eux qui ne sont pas sans raison « performants depuis si longtemps ») et leurs conventions, il subvertit la « langue littéraire » en même temps qu'il l'emploie. On peut parler d'ambivalence stylistique dans la mesure où deux composantes peuvent être distinguées dans l'écriture : d'une part, une certaine adhésion aux potentialités de cette langue (« littéraire »), à la richesse d'expression que permet un vocabulaire étendu, varié, à la souplesse, la subtilité d'une pensée qui s'élabore sur le jeu maîtrisé des articulations, des connecteurs, dans le cadre d'une rigueur et d'une agilité syntaxiques accomplies. Corrélativement, s'énonce une volonté de se tenir à l'écart du relâchement qui caractérise, selon l'auteur, certaines écritures contemporaines.

Il n'est pas très sain de céder à toutes les facilités de l'époque. La plupart du temps ce sont des raccourcis, et à force de raccourcis, on en arrive à la Novlangue d'Orwell, à défaut de mots on ne peut plus penser. Un écrivain doit nécessairement être un peu réactionnaire, ce qui ne consiste évidemment pas à pleurer le bon vieux temps ou à demeurer figé dans des postures et des grammaires anciennes, mais à ne pas consentir avec complaisance à toutes les simplifications qui nous sont proposées pour faire de nous les joyeux consommateurs écervelés que le système aimerait bien voir se répandre. ²

¹ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art. cit.*

² Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 23.

S'« il y aura toujours pour l'écrivain la tentation, sinon le réflexe d'écrire dans la langue classique inusable de ses premières lectures, tissu souple et serré qui habille l'académicien, enrubanne cette momie mais résiste aussi au rinçage et à l'essorage des conceptions radicales (*défense et illustration*, par Jean Genet) », Chevillard s'élève contre la tentation contraire, « de faire siens tous les mots de l'époque » de sacrifier au « langage du moment », dont résulte « un laisser aller qui ressemble à un lâcher prise ».¹

D'autre part, se distingue un refus de ce que cette langue peut contenir d'aliénant, de réglementaire, de conventionnel. Tout comme « les destins en série qui sont les nôtres [...] obéissent, selon Chevillard, à un certain nombre d'injonctions dont nous avons oublié qu'elles sont pour la plupart de pures conventions », « la langue est aussi prisonnière de ces conventions. »²

L'écriture de Chevillard se situe dans cet entre deux : entre le refus de la négligence, du relâchement, de la pauvreté syntaxique et lexicale et le refus de se plier à ce qu'une certaine langue littéraire conventionnelle serait sensée servir : l'expression d'une pensée soumise aux impératifs de clarté, de rationalité, de vraisemblance. C'est cet entre-deux, nous semble-t-il, ou ce mélange, que Chevillard énonce ainsi :

Il y a moins de rhétorique dans mes livres qu'on ne le pense généralement. Celle-ci est plutôt l'un des leurre que j'évoquais plus haut. Ou du moins je pousse cette rhétorique à bout, comme la logique, et elle s'emballa de la même façon. La maîtrise permet juste d'initier le mouvement, de prendre assez de vitesse avant de perdre le contrôle, et alors, à ce moment-là - et c'est à partir de ce moment-là que commence l'aventure d'écrire - tout peut arriver. Le réel est déformé par la vitesse et par l'ébriété qui naît de cette vitesse. [...] En poussant toujours plus loin le raffinement, on bascule finalement de l'autre côté, avec les fous, les enfants et les primitifs, au commencement de quelque chose de nouveau. Nulle forme de nostalgie ou de régression bêtifiante ne permet de retrouver cet état. Il faut traverser la culture et savoir utiliser instinctivement les armes et les outils dont nous nous sommes consciemment dotés, pour les faire servir nos fins. »³

¹ Éric Chevillard, « Mots confits, mots contus », *La Revue littéraire*, Léo Scheer, n° 3, juin 2004, *art. cit.* Dans un autre entretien, Chevillard utilise des mots similaires et fait de nouveau allusion à la langue de Genêt : « [L'écrivain] ne peut consentir à toutes les faiblesses et les laisser-aller (qui ne sont souvent que des *lâcher prise*) de son époque (...). Jean Genêt, partisan de tous les désordres, a cependant prouvé que la langue la mieux frappée était aussi la plus apte à subvertir le système qu'elle sert ordinairement. » (« Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 100)

² Éric Chevillard, « L'autre personnage, c'est le lecteur », Entretien avec A. Girard, L. Ruiz, A. Schaffner.

³ Éric Chevillard, « Douze questions à Éric Chevillard, par Florine Leplâtre », *art. cit.*

Simulacre, leurre, feinte, l'idée revient souvent dans les propos de l'auteur sur son écriture. Cette insincérité dont nous avons parlé dans son usage de la langue, sans doute est-elle à mettre au compte d'une relative méfiance à l'égard des mots : « L'emphase les a faussés. Nous ne pouvons plus nous en remettre à eux en confiance. Il faut ruser pour atteindre nos buts et feindre afin de mieux la dynamiter cette gravité inhérente à la langue [...]. »¹

Le lecteur est nécessairement impliqué dans cet « art du leurre » qui est un aspect essentiel du style de Chevillard. Il se trouve engagé à faire la part de ce qui, dans l'écriture, relève de la feinte. Non seulement dans les cas de « pastiche de style », assez transparents pour alerter un lecteur un tant soit peu éveillé. Citons cet exemple, où l'accumulation de clichés, d'expressions figées, coïncide avec un piétinement comique de l'action : « Il ouvrit sa porte et demeura cloué sur le seuil. Il s'avança pourtant, son cœur cognant à coups redoublés dans sa poitrine, le regard empli d'effroi. A peine eut-il fait un pas qu'il se figea à nouveau, glacé d'épouvante. Il se pencha et tressaillit. Puis il se retourna et la plus grande frayeur se peignit sur son visage. Tout à coup, il sursauta. Relevant vivement la tête, il se sentit gagné par la panique. » (ACC, 69)

Au-delà du pur pastiche, nous voudrions illustrer ici, par quelques exemples pris au hasard dans divers récits, la manière de Chevillard :

La belle négligemment laissa tomber son mouchoir et le jeune homme avec empressement ramassa son rhume. Militrissa étudiait les Lettres. Voici du travail pour toi, mignonne. J'aurais été curieux de te voir dépiauter ce hérisson naïf et globuleux (une goutte de lait perlant à l'extrémité de tes dix doigts). Sans doute relevait-elle d'anorexie quand je l'ai connue. Elle s'en relevait frêle. Un squelette bleu d'hirondelle était visible par transparence. Quand je pense que j'aurais pu le broyer entre pouce et index et que je ne l'ai pas fait. J'ai laissé Militrissa Raskopf occuper tout l'espace de ma boîte crânienne, si bien que ma pensée en manquait pour simplement se retourner contre elle. (DH, 48)

La première phrase mêle le registre convenu d'une scène galante et le prosaïsme d'une chute (« son rhume ») qui en dément la délicatesse feinte et tire brusquement la phrase hors du stéréotype. « Négligemment », « avec empressement » : ces deux adverbes,

¹ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art. cit.*

placés symétriquement devant les deux verbes, ont toute l'apparence d'emprunts, non seulement à une situation, mais à une langue très « littéraire ». Un lexique assez recherché (« le verbe « perler », l'adjectif « frêle ») vient heurter des accents plus familiers (l'adresse « mignonne », le verbe « dépiauter »). Ainsi coexistent une sorte de préciosité (mimée) et un contenu affectif presque rageur.

On retrouve ce goût (cette gourmandise, pourrait-on dire) pour un vocabulaire choisi, voire rare, dans l'extrait suivant, avec l'emploi du substantif « tégument », du verbe « pulser », ou encore de l'adjectif substantivé « apoplectique » :

Sa cervelle stupide n'a jamais conçu une idée. Parfois s'y forme quelque songe naïf qui aurait pu naître aussi bien dans son ventre et concerne toujours ses appétits. Mais les humiliations répétées que lui inflige le vaillant petit tailleur excitent au moins son imagination à inventer sans cesse de nouveaux procédés pour le mettre à l'épreuve. Voici un cerisier sur leur chemin et mille têtes réduites d'apoplectiques suspendues aux branches par leur dernier cheveu, le sang presque noir déjà affleurant et comme pulsant sous le fin tégument de leur peau tendue, luisante, et qui semblent appeler la dent du carnassier plus que le bec du sanzonnet. (VPT, 78-79)

Comme avec le « squelette bleu d'hirondelle [de Militrissa Raskopf][...] visible par transparence », l'attrait pour la métaphore joueuse, par où se manifeste la volonté de fantaisie, de re-création ludique du monde reparaît ici dans la « description » des cerises. Le balancement final de la dernière phrase (« la dent du carnassier plus que le bec du sanzonnet ») laisse entendre un rythme fortement marqué.

Citons enfin cet extrait de *Dino Egger* :

Je ne rencontre que le vide là où Dino Egger aurait dû se tenir avec sa harpe, sa brosse, son calame, sa boussole et son herminette, et je risque à chaque instant de m'abîmer moi-même dans ce puits. S'il a aspiré Dino Egger, ce géant, comment n'y serais-je point englouti ? J'ai parfois la tentation de m'y laisser choir. Ne serait-ce pas en effet le moyen le plus sûr d'approcher enfin notre homme, de le rejoindre au fond ? [...] Seul Dino Egger - mieux que Pascal avant ou après lui - est philosophiquement armé comme il convient pour envisager ce gouffre et le défier et peut-être même s'y complaire comme en un creux de verdure puisqu'il ne l'a de fait jamais quitté, non plus pendant le court laps de temps mobile et sensible qu'il eût pu passer sur la Terre. Comme sa sagesse étayée d'arguments inouïs nous eût servi pourtant ! (DE, 44-45)

Les termes « Calame », « herminette » manifestent ici encore le plaisir du mot rare (et juste). La « correction de la langue » dont il a été question (pouvant aller jusqu'à une

apparente préciosité) se signale, entre autres, par l'emploi du verbe « choir », la négation un peu désuète « ne... point », l'elliptique « non plus », ainsi que certaines combinaisons lexicales comme « court laps de temps mobile et sensible » ou « sagesse étayée d'arguments inouïs ».

Ces exemples nous semblent assez représentatifs de la haute teneur en « langue littéraire » du style de Chevillard. S'y repèrent des marqueurs assez ostensibles d'appartenance à la littérature, et, tant par la construction que par le vocabulaire employé, d'un registre faisant écho à (pour une part imitant, jouant avec) une langue que l'on pourrait dire foisonnante et richement ornée.

Sans doute peut-on parler, pour définir l'écriture de Chevillard, d'une forme de jubilation, ou, pour reprendre la formule d'Olivier Bessard-Banquy, d'« euphorie rhétorique »¹ ou encore de « célébration perpétuelle du verbe ». Le plaisir du mot juste, la griserie de laisser la phrase s'emballer y sont palpables. « Il y a beaucoup de bonnes raisons de défendre la littérature contemporaine, écrit Chevillard dans *L'Autofictif*. Une chose cependant semble irrémédiablement perdue : la jouissance du vocabulaire. »² Derrière le constat point le dépit d'un écrivain chez qui l'on sent une délectation de la langue, un enthousiasme à se saisir de ses tournures les plus littéraires.

A l'enquête de *La Quinzaine littéraire*, « Quelle est la part de colère et/ou de rage dans votre geste d'écrire », Éric Chevillard déclare :

J'ai bien travaillé à l'école. J'ai appris la langue docilement. Je suis devenu un pion de la syntaxe. Je suis à ses ordres. Je connais presque tous les mots. Le système en vigueur n'a rien à redouter de moi. Je veille au bon usage de la langue qui le supporte et le soutient, une langue de bois, un bois dur et précieux : je sculpte là-dedans des petites figures, des petits reliefs. Je festonne. Audaces d'ébéniste. Du moins semble-t-il. Car le taureau est en moi. [...] Je mets sa colère au travail. J'apprends à celle-ci la patience et la ruse. Souvent, il y a sa corne dans mon rire.³

¹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 109.

² Éric Chevillard, *L'Autofictif*, vol. 4, *op. cit.*, p. 123.

³ Éric Chevillard, Enquête « Quelle est la part de colère et / ou de rage dans votre geste d'écrire ? », *La Quinzaine littéraire*, n° 836, 1er au 31 août 2002.

Ces mots, « *semble-t-il* », disent bien le rôle dévolu au lecteur, de déceler, et de savourer, le geste ludique (et, en partie, d'opposition) qui sous-tend pour une part le style de Chevillard.

La figure d'un lecteur appelé à entrer en connivence avec le narrateur s'élabore donc sur des valeurs et un savoir partagés. Le jeu rhétorique, dont nous avons tenté de rendre compte, s'inscrit dans la complicité qui s'établit avec un lecteur réceptif à l'humour, ouvert à la surprise et doté d'une certaine conscience littéraire, que la narration n'a de cesse d'activer, de ranimer.

Outre la connaissance d'œuvres du passé - et son goût pour celles-ci -, ce lecteur aura surtout en partage avec le narrateur une aptitude au jeu (littéraire), incluant la capacité à déceler dans l'écriture ce qui relève de l'usage « au second degré » (ou pour le moins non tout à fait sincère) d'une langue manifestant en permanence les signes, y compris conventionnels, de son appartenance à la littérature.

L'attitude est ici semblable à celle manifestée à l'égard du roman. Cette langue, en effet, comme le genre romanesque pour l'auteur de « romans » qu'est Chevillard, ne cherche pas à se donner comme la transposition, la traduction fidèle du réel (se tenant, dans cette optique, à l'écart de certaines écritures contemporaines). Elle se montre, ostensiblement parfois, dans toute sa littéarité. Animé d'une certaine duplicité, le narrateur emploie cette langue avec la conscience d'user d'une « parlure », laissant assez paraître qu'il en joue, s'en joue. Complice, le lecteur est invité à l'être en entrant dans le jeu, où il est engagé à ne pas oublier que tout cela « n'est que » littérature.

2 LES FIGURES DU NARRATEUR ET DE L'AUTEUR

Quoiqu'ils veillent (pour eux-mêmes et leurs délégués, les personnages principaux) à se tenir à l'écart d'une représentation réaliste, les narrateurs des récits de Chevillard laissent toutefois apparaître des traits caractéristiques et récurrents qui, d'un roman à l'autre, dessinent une figure presque familière et unique.

En n'inscrivant pas (ou inscrivant peu) sa présence dans un réseau d'informations à même de lui donner une identité corporelle (un corps vécu), une structuration psychologique développée et cohérente ou une véritable épaisseur biographique - jouant parfois avec une grande désinvolture de ces indices de réalité - le narrateur manifeste sa volonté d'échapper au réalisme. Tout au long des récits, cependant, il fait entendre une voix singulière et donne à voir des éléments qui composent une image à peu près stable.

2.1 Les signes distinctifs d'un moi reconnaissable

Cette figure de narrateur qui parcourt toute l'œuvre conjugue des aspects qui peuvent paraître contradictoires, contenus entre deux pôles à priori éloignés l'un de l'autre. D'un côté, c'est une image marquée par la banalité, l'ordinaire d'une vie peu aventureuse ; de l'autre, l'affirmation d'une excentricité. D'un côté, l'aveu d'une certaine timidité, d'une discrétion, voire d'une faiblesse ; de l'autre, l'affirmation d'un désir de revanche, voire de vengeance.

Cette image évolue au fil de l'œuvre : le narrateur de *Mourir m'enrhume* et du *Démarcheur* n'est plus tout à fait le même que celui de *Démolir Nisard*, *Sans l'orang outan*, ou *Choir*. Les modifications sont d'autant plus notables que demeurent de fortes similitudes, qui procurent au lecteur fidèle le sentiment d'avoir affaire à une instance unique, traversant le temps et donc soumise à variations.

L'impression de continuité, d'unicité est à corrélérer avec les signes constants d'une présence de l'auteur, de plus en plus revendiquée - en tant que figure - dans ses récits, et

laissant paraître à la fois une permanence et des transformations.

« Je suis plutôt du genre discret, à raser les murs de près, en me glissant sous le lichen » (DH, 17). Cette déclaration du narrateur de *Du Hérisson* ne peut manquer de ramener le lecteur à la description de Crab constatant son incapacité à se fondre dans la foule. « Depuis, Crab rase les murs ». « Le seul danger véritable naît des rencontres que Crab et son lézard ne sauraient éviter, quand d'autres promeneurs de leur espèce, rasant les murs en sens inverse, débouchent soudain devant eux. » (NC, 65).

Crab, Furne, notre homme, Thomas Pilaster, etc. : les personnages principaux des récits partagent avec les narrateurs - pour en être leurs projections - bien des traits communs. Au nombre de ceux-ci, l'inadaptation au monde, la difficulté des relations avec autrui et la solitude, désirée autant que subie, figurent parmi les plus sensibles. Furne, découvrant sa cellule dans l'institution du professeur Zeller, « se sent déjà chez lui, comme la tortue chez elle, et l'extraordinaire longévité de celle-ci ne l'étonne plus, dans un endroit pareil, rien de grave ne peut vous arriver. Furne, mon vieux, te voilà enfin en lieu sûr. » (CD, 34)

Crab, de même, « dans un tronc creux attend la nuit, alors se glisse dans son terrier, attend le jour. » (F, 28) Ce rêve d'un contenant protecteur qui confine au rêve d'hôpital - accompli pour ce qui concerne Furne - s'énonce encore dans *Un Fantôme*, pour Crab encore, dont le vœu est de sombrer dans la folie et de « dériver sur de longues et larges pelouses inusables, abandonnés aux soins gracieux des hommes vêtus de lin, logé dans une chambre claire ». (NC, 13) Solitude, ou exclusif commerce avec d'autres êtres aussi inadaptés, aussi décalés que lui : la même unique alternative s'offre à Furne comme au narrateur d'*Au Plafond*, pour qui, depuis l'enfance, autrui était « cette tierce personne qui survient toujours mal à propos. » (AP, 10)

Le bien-être que le narrateur ou le héros trouve dans la solitude se nourrit du malaise ressenti avec les autres. La notation de Thomas Pilaster, dans son *Journal 1952*, « la solitude de chacun couvre toute l'étendue de la vie des autres. J'ai fait le vide autour de moi comme on isole un virus » (OPT, 50) fait pendant à cette autre, du narrateur de *Du*

Hérisson, « longtemps il me parut que je ne recevais de mes frères humains que des vexations, des coups et des bacilles pernicioseux. » (DH, 44) Qu'il accuse la brutalité d'autrui ou la faiblesse du moi, le constat est celui d'un désaccord profond, d'une dysharmonie fatale entre le moi et les autres.

Les relations problématiques avec les femmes, dont la narration le plus souvent humoristique désamorce la charge douloureuse, sont emblématiques de cette communication impossible entre les êtres. « Notre homme » a beau effectivement décrocher la Lune pour chacune de ses conquêtes, c'est l'indifférence ou l'hostilité qui accueillent son offrande. (ACC, 139) De même, lorsqu'il envisage d'attendre sur un chien peint en vert comme sur un banc « une de celles qui affectent de ne pas le voir mais le remarquent au moins suffisamment pour ne jamais se laisser choir sur ses genoux. » (ACC, 181)

L'indifférence se teinte de cruauté dans le personnage de Mitrissa Raskopf, qui occupe une place essentielle dans le projet autobiographique du narrateur de *Du Hérisson*, se remémorant en amoureux transi. Revenant, à sa manière non complaisante et avec la distance de l'humour, sur un passé douloureusement traversé, « dans mon enfance, c'était différent, tout m'effrayait, écrit-il, [...] je perdais contenance lorsqu'une fillette de onze ans m'adressait la parole : que dans sa bouche sa langue s'agitât pour former mon nom et je rougissais plus intensément qu'à midi au Mali un albinos anglais. » (DH, 22) Pour ce qui est de Crab - « seul comme le Soleil, puis comme la Lune » (F, 41) - ses déconvenues avec les femmes s'étendent sur plusieurs pages où se suivent des notations amères et drôles. « Sauterait de joie à son approche. Réellement, bondirait. [...] Se laisserait caresser le ventre. Le suivrait partout. Ne lui survivrait pas. Serait un chien, qui d'autre ? » (F, 73) Le narrateur de *Préhistoire*, qui finira, dans les dernières lignes du récit, par se déclarer « obligé de fermer définitivement la maison, [lui] dedans, d'obstruer toutes ses issues et de condamner la porte », incarne à son tour une parfaite solitude, imposée autant que souhaitée : « Dès que je peux me soustraire aux regards je m'épanouis. » (P, 131) « Il paraît [...] que d'autres femmes viendront, qui voudront bien de moi, celles-là, et partager mes jours. J'ai attendu.» (P, 34)

Une coupure semble se produire à partir d'*Au Plafond* : le narrateur n'est plus si exclusivement l'être solitaire qu'il était jusqu'alors. Avec *Au Plafond* apparaît, en effet, un personnage qui deviendra quasi récurrent - constituant comme un autre fil rouge - dans les récits ultérieurs, la compagne du narrateur. Le nom lui-même de ce personnage, Méline, refait son apparition dans deux autres romans qui suivront : *Du Hérisson* et *Le Vaillant petit tailleur* (auxquels on peut ajouter le personnage désigné par le nom phonétiquement très proche de Métilde, la compagne du narrateur de *Démolir Nisard*). On pourrait ainsi percevoir une période se déroulant depuis *Mourir m'enrhume* jusqu'à *Au Plafond* sous le signe d'un narrateur (ou d'un héros) célibataire. Cette dimension de complet isolement affectif se fait moins sensible dans les romans suivants (outre les trois récits que nous avons cités, le narrateur d'*Oreille Rouge* mentionne la présence de « sa compagne » au côté du personnage principal, dans lequel on peut aisément reconnaître un double - figuré - de l'auteur). Une mention faite comme en passant de la rencontre du narrateur de *Du Hérisson* avec Méline, survenue « sept ans plus tôt », nous invite à y voir énoncée cette « coupure », comme à y trouver un élément de la biographie de l'auteur : sept ans séparent en effet les parutions d'*Au Plafond* et de *Du Hérisson*, et ce dernier récit, s'il s'attache à saboter le genre autobiographique, n'en contient pas moins quelques éléments de la vie de l'auteur. Ainsi, ces mots du narrateur peuvent-ils laisser supposer une transformation opérée aussi dans la vie de l'auteur : « Méline qui un beau jour aborda l'île dans laquelle je me cachais - point d'alternative lorsque l'on ne naît pas hérisson naïf et globuleux, il faut s'asseoir sur une pierre au milieu de l'Atlantique -, et me débusqua facilement avec ses ruses enfantines. » (DH, 197)

A la solitude du narrateur s'ajoutent d'autres traits distinctifs, pour ainsi dire périphériques. Une forte propension à éprouver l'ennui, comme à le voir à l'œuvre partout, en est un. Du vieillard agonisant de *Mourir m'enrhume*, pour qui « vieillir n'en finit pas » et qui proclame « on ne meurt pas d'ennui. Au contraire, bien au contraire » (MM, 38-39), au narrateur de *Choir*, qui tient la chronique d'une société marquée par le désespoir et la haine, tout autant que par l'angoisse et l'ennui. Crab n'est pas en reste, qui, quant à lui

(mais c'est la même chose, tant mourir et vivre recouvrent la même durée), « mourait d'ennui. Les voyages, les spectacles, rien ne parvenait à le distraire. [...] Si le nageur qui renonce à nager coule à pic, pensait Crab, la terre va s'ouvrir sous mes pieds, j'abandonne. » (NC, 53) Aux yeux du narrateur, l'ennui s'avère indissociable de toute existence, « terrible mal, antérieur à toute chose sur la Terre, à la vie même, et qui explique peut-être l'apparition désespérée de celle-ci au sein du silence et de l'immobilité, l'un à l'autre insupportable [...] » (AP, 32) Ces mots du narrateur d'*Au Plafond* s'accordent à ceux du narrateur de *Sans l'Orang-outan*, pour qui le monde, consécutivement à la disparition des derniers grands singes, commence à sombrer d'abord sous l'effet de l'ennui : « A présent n'ennuient plus seulement l'école, le sale temps, les livres, le désœuvrement, le travail et les mille corvées de la vie à abattre, mais rien n'est ennuyeux comme la danse, par exemple [...] Nous le cultivons haineusement, nous le sculptons comme du buis [...] » (SO, 64)

Un mouvement se laisse percevoir, là aussi : tandis que l'accent est mis, dans les premiers récits, plutôt sur le narrateur (ou son héros), manifestant le vide de son existence (ainsi Crab tentant de se convaincre, « il va se passer quelque chose, c'est sûr, ça ne peut pas durer ainsi, ce lent pourrissement », - or, de saison en saison, rien n'arrive ; ou le narrateur du *Caoutchouc, Décidément*, reprenant à l'identique les mots de M. Théo - le narrateur de *Mourir m'enrhume* - pour décrire l'ennui de Furne : « Furne s'ennuyait à mourir, voilà la vérité, mais depuis quand meurt-on d'ennui, au contraire, bien au contraire, l'ennui prolonge [...]. L'ennui prévient les coups, les heurts, conjure la passion ravageuse, rien à craindre, rien à espérer sous son aile de poule » -CD, 14-15), il est par la suite davantage porté sur l'au-dehors, le monde, et met en lumière un mal qui dépasse l'existence propre du narrateur ou du personnage principal.

Solitaire, le narrateur manifeste, nous l'avons évoqué, une discrétion, voire une timidité, une distance en tout cas, qui signent la difficulté de sa relation aux autres. Lorsque le narrateur de *Du Hérisson*, après avoir fait mention des parties de football de l'enfance, énonce un lapidaire « je ne participais pas » (DH, 45), le lecteur sait pouvoir donner à ces

mots valeur de généralité. « J'adoptais la posture réticente de mon hérisson naïf et globuleux, pelotonné dans un coin », ajoute le narrateur, dont le « portrait » qu'il fait de lui-même au cours du récit insiste sur ces traits de sa personnalité. « Non seulement je ne paradais pas, ne me pavanais pas, mais je rêvais d'être invisible ou au moins de n'être jamais là, ou d'être mort depuis six mois. » (DH, 17) « au moins aurais-je pu demeurer timide et lâche sans être inquiet. Équipé de pied en cap pour me morfondre et m'ennuyer sans être dérangé. [...] On aurait fini par me laisser là-bas tout seul dans mon coin. J'y étais bien. » (DH, 100) Le narrateur du *Vaillant petit tailleur*, après avoir envoyé son héros « se blottir dans un recoin de la grotte, il y sera beaucoup mieux », ajoute un commentaire par lequel une voix similaire se laisse reconnaître : « Nous sommes quelques-uns comme ça. Plus à notre aise à l'étroit. » (VPT, 85)

Le narrateur se caractérise encore, à travers ces récits, par une banalité affichée, confessant, le plus souvent sur le mode de l'autodérision, une vie fort peu aventureuse. « Quant à moi, je suis un sédentaire, proclame le narrateur de *Du Hérisson*, et la souche dont les racines plongent à vingt mètres sous la terre est un fétu de paille dans le vent auprès de moi. [...] Et je crois pouvoir affirmer, [...], que les Alpes parcourent plus de chemin que moi dans la journée. » (DH, 34-35) Dès l'amorce d'*Oreille Rouge*, c'est un semblable personnage (double transparent de l'auteur) qui s'apprête à s'envoler pour l'Afrique, en résidence d'écriture. « L'Afrique ? Il se verrait plus naturellement accoucher de onze chiots. » (OR, 7) Nimbé d'une auto-ironie permanente (puisqu'à travers ce personnage, c'est une figure de l'auteur que vise la narration), *Oreille rouge* offre à la moquerie du narrateur - sans dramatisation, mais avec ce fond de bienveillance, ou du moins de modestie dans la charge, que véhicule l'humour - un tempérament tout sauf enclin aux expériences de vie radicales, tout sauf porté à se lancer à l'assaut du monde, s'exposant ainsi en paradoxal héros de « récit de voyage ».

Déjà, dans *Les Absences du capitaine Cook*, la façon dont « notre homme » voyage affirme-t-elle, face aux aventures multiples, une autre manière d'éprouver le monde : muni d'un crayon ; en s'abstenant de courir les terres et les mers :

voici comment notre homme procède, lui, sa méthode : il étale et punaise une carte du monde sur un mur de sa chambrette, puis il recule de dix pas, se bande les yeux et lance avec force en direction de ce mur une fléchette de son jeu d'enfant, aux ailettes de plumes vertes, qui se fiche en plein océan, au cœur d'une île - dont elle figure très exactement le palmier central - [...] Son séjour là-bas est un enchantement. Les terres ayant échappé à l'attention de Cook, il les connaît comme sa poche (dans laquelle ses doigts inlassablement jouent avec un petit crayon), toutes, elles sont placées sous son autorité souveraine. (ACC, 22)

A la banalité de la vie vécue s'oppose (doit s'opposer), selon Chevillard, le geste d'écrire, qui permet à la fantaisie, l'imagination, la pensée, de se déployer librement, le plus librement possible. La médiocrité du vécu du narrateur ou du héros, objet d'autodérision, de moquerie, s'accompagne de l'affirmation d'une réalité de plus haute importance, accomplie, elle, dans l'écriture. La banalité d'existence du narrateur rejoint, aussi, à une échelle plus large, sur un plan plus général, « l'enchevêtrement commun des mesquines réalités ». Crab quittant la salle de cinéma où l'on projette sa vie, « tant c'était nul et ennuyeux » affirme une existence ordinaire qui, peu ou prou, est celle de chacun. En élargissant encore l'angle de vue, le narrateur de *Préhistoire* ironise, pour sa part, sur ces « aventures extraordinaires », dont l'homme, « présent sur la Terre depuis trois millions d'années, et fatigué sans doute d'être lui-même », est le personnage central (et fictif), aventures qui finiront par lasser, « tant il est vrai que leur succession rapide et ininterrompue décrit la plus parfaite figure de l'immobilité que l'on ait connue depuis les grandes glaciations du quaternaire. » (P, 43)

Kolski, dans *Au Plafond*, occupé à méditer suspendu par les pieds à un crochet à viande, exprime quelque chose de similaire, à sa manière, poétique, teintée de folie douce, mais intelligible, non dénuée de sens : « [...] notre pensée nous échappe dès que nous bougeons, elle s'émiette entre nos doigts fébriles, alors que le recueillement ne nous prive pas du corps, je sens vivre le mien mieux que jamais en ces heures de prostration vertigineuse au-dessus du sol [...]. » (AP, 41)

La primauté des aventures de l'esprit sur la multiplicité des aventures vécues, voilà ce qui, finalement, s'énonce. La méditation joueuse, inventive, à travers le geste créateur (littéraire) distancié du réel, supplante l'agitation du vécu et le compte rendu réaliste des

expériences, censément inédites, inouïes, singulières, mais qui finissent par se résorber dans le flot des « destins en série ».

« Je suis un original et j'entends le rester » (DH, 37) : tous les narrateurs et héros de Chevillard peuvent sans peine assumer l'affirmation mi-ironique, mi-sérieuse, du narrateur de *Du Hérisson* (porte-parole de l'auteur en cette occasion, puisque ces mots arrivent en conclusion d'une allusion explicite à un épisode d'un récit précédent). Pour banals, ordinaires, timides, discrets qu'ils se présentent, ceux-ci, dans le même temps, coopèrent dans la construction d'un ethos de l'excentricité qui parcourt l'ensemble des récits.

L'homme qui, confronté en permanence à un réel hostile n'a de cesse de refaire le monde (*Le Caoutchouc, décidément*) ; l'homme qui ne peut se déplacer sans porter une chaise retournée sur la tête (*Au Plafond*) ; l'homme qui découvre un hérisson sur sa table de travail (*Du Hérisson*) ; l'homme qui ambitionne de donner un auteur à un conte déjà écrit (*Le Vaillant petit tailleur*) l'homme qui se met en tête d'entraîner des comparses à devenir d'authentiques orang outans (*Sans l'orang outan*) ; l'homme dont l'obsession est d'assassiner un mort (*Démolir Nisard*) ; l'homme qui tire du néant un vivant dont l'existence eût changé le monde (*Dino Egger*) : ces multiples figures constituent autant d'instances narratives extravagantes - auxquelles il faut associer les personnages de Crab (qui « a découvert en effet que seule la folie le préserverait efficacement à la fois de la médiocrité et de l'ennui » NC, 12) et de « notre homme ».

Excentricité et banalité se fondent dans le même sujet. Les incarnations du narrateur ou du héros en excentriques signent dans le même sujet une opposition entre (et la présence conjointe de) la plus grande banalité et la plus grande originalité ; la « vie commune » et le « moi unique ». Là s'énonce de nouveau la problématique du particulier (jusqu'à l'extravagance) et du général (jusqu'à l'insignifiance).

La quatrième de couverture de *Dino Egger* formule assez bien cette combinaison de banalité (vécue) et d'extravagance (recherchée), distribuée sur deux figures :

Dino Egger, ce nom n'évoque rien pour personne et c'est bien regrettable. C'est aussi parfaitement compréhensible, puisque Dino Egger n'a jamais existé. Il aurait pourtant accompli de grandes choses, s'il faut en croire Albert Moindre dont le nom ne vous dira

rien non plus. Pas étonnant, Albert Moindre est un homme modeste, sans éclat. Tandis que Dino Egger devait marquer le monde de son empreinte, ouvrir des perspectives nouvelles, inventer l'harmonie. [...]

Si le narrateur de *Du Hérisson* observe : « On s'adresse à mon ombre parfois, en croyant que c'est moi » (DH, 165), c'est non sans avoir dès le début du récit fait mine de croire (et de s'en inquiéter) que c'est la seule présence du hérisson qui le distingue, lui, « cet homme en gris », aux yeux du narrataire, son unique signe de reconnaissance : « Maintenant on me reconnaît grâce à mon hérisson naïf et globuleux. Déjà on ne me reconnaît plus que grâce à mon hérisson naïf et globuleux. [...] Il y a de ces extravagants, vraiment, tout de même, de ces originaux. Il y a de ces malades. » (DH, 16-17)

Récits formellement excentriques, les romans de Chevillard sont aussi des récits de l'excentricité. Considérant les récits de Gide (*Paludes*), Huysmans (*Là-Bas*), Renard (*L'Écornifleur*) et de Gourmont (*Sixtine*), Daniel Sangsue écrit, dans *La Relation parodique* :

[...] je ne puis m'empêcher de trouver qu'ils ont bien des points communs qui les rapprochent du récit excentrique. Si leurs héros ou leurs narrateur-héros, portés à la singularité, les situent du côté du récit *de* l'excentricité, ils partagent un certain nombre de traits qui relèvent à l'évidence de la narrativité excentrique : discontinuité [...], mais aussi mélange des genres, digression, parodie. [...] L'atrophie de l'histoire est sensible dans chacun d'eux, et elle se reproduit en abyme par différents dispositifs : textes qui n'avancent pas, restent inachevés ou ne commencent même pas [...] Ces dysfonctionnements narratifs servent des desseins anti-romanesques : ils attaquent un type de roman particulier [...] ou le roman en général.¹

Nous avons déjà noté combien les récits d'Eric Chevillard partagent, sur le plan formel - dans une perspective antiromanesque - de nombreux traits avec le récit excentrique tel que Sangsue le décrit. L'aspect formel et le contenu diégétique de ces récits se conjuguent dans une entreprise de démarcation du vraisemblable, du réaliste, du sérieux.

L'excentricité des narrateurs ou des personnages principaux, chez Chevillard, n'est cependant pas proclamée avec la fierté ou l'orgueil d'une singularité pleinement assumée. Elle ne va pas sans inquiétude, ni conscience de ne pas pouvoir échapper - pas longtemps, pas complètement - au commun. « De toute évidence, on tarde à reconnaître que pour être différent je n'en suis pas moins quelconque, et que cette chaise dont on fait tant de cas, qui

¹ Daniel Sangsue, *La Relation parodique*, *op. cit.*, p. 341-342.

me distingue malgré moi et m'isole si impitoyablement, c'est à elle pourtant que je dois d'avoir ma place dans la communauté - sans elle, où serais-je ? », déclare le narrateur d'*Au Plafond*. (AP, 66)

Dans la singularité spectaculaire des narrateurs ou des héros, on retrouve la même ambivalence que dans la solitude qui est la leur. Subie *et* recherchée, imposée *et* poursuivie, ses excès ne sont pas la manifestation d'une conscience sereinement installée dans la certitude d'une particularité, d'une unicité irréconciliable avec le monde. Prise en compte et travaillée, elle n'oublie pas, en même temps, ses limites, ne s'affirme jamais sans les rappeler : si la contestation de l'ordre des choses, aliénant, s'y fait jour, et la volonté d'affirmation de soi, l'orgueil ou le cynisme font défaut à ces narrateurs et héros. Non l'humour, y compris appliqué à eux-mêmes. Au fond, l'« affirmation de soi » est plus une question de *style* que d'affirmation d'un moi, d'une nature individuelle foncièrement différente, unique. Une question de style qui, pour le narrateur ou le héros (un écrivain presque toujours, rappelons-le) passe d'abord, et exclusivement, par l'écriture.

Tout en se donnant libre cours à l'excès, cette singularité proclame en outre un désir de conciliation, de partage. C'est dans le cercle restreint de communautés d'autres excentriques qu'elle trouve d'abord le plus visiblement, dans les récits, un lien possible, apaisé, à autrui. Comparses, acolytes, alliés : tels sont les « doux dingues » qui gravitent autour de Furne, dans *Le Caoutchouc, décidément*, ou autour du narrateur dans *Au Plafond*. La poésie dont la narration nimbe ces personnages - leurs comportements, leurs discours - tranche avec la froide brutalité attribuée d'ordinaire par le narrateur aux autres. On retrouve de nouveau cette configuration dans *Le Vaillant petit tailleur*, à l'occasion du récit des mésaventures du narrateur lors de son service militaire et d'un séjour à l'infirmerie en compagnie d'autres inadaptés à la vie de caserne. « L'unité d'élite de la section psychiatrie comptait une douzaine de braves triés sur le volet » (VPT, 102) Où se lit à nouveau le rêve d'hôpital de Crab, accompli par Furne dans la fondation Zeller (*Le Caoutchouc, décidément*).

Dans cette galerie de personnages réapparaissent les traits qui définissent les membres des petites « troupes » précédentes : une combinaison d'irrationalité et de sens,

un mélange de rébellion, de contestation de l'ordre établi (ici l'autorité militaire) et d'extrême sensibilité, de vulnérabilité. « Qu'on ne s'y méprenne pas, nous étions de bons soldats, sans merci. Il y eut des morts. Dans la nuit qui précéda mon départ, deux de mes compagnons se sont pendus. » (VPT, 105)

Comme la banalité et l'extravagance se trouvent en eux étroitement associées, la solitude a partie liée, chez le narrateur ou le héros, avec l'hostilité dénoncée des autres à leur endroit. L'autre est d'abord un autre hostile. Avec pour conséquence le désir du narrateur (ou de son héros) de se venger, de « rendre les coups ».

La même envie de meurtre, de massacre, anime M. Théo, Monge et Crab.

« - Ce qu'il vous faudrait, c'est des lunettes pour lire. - Ma Lisette, j'ai besoin de lunettes pour tuer, pas pour lire. » (MM, 20) ; « Certes, il aurait préféré s'occuper en personne de tous les clients de la Marmor, les descendre tous un par un [...]. Mais Monge manque de munitions. » (D, 52-53) « Ils y passeront tous, Monge les retrouvera [...]. » (D, 91)

Œuvre de haine, Crab y viendra, sa résistance est à bout, patience à bout, encaisser peut plus, ne s'est que trop contenu, [...], et quand sa fureur malgré tout réclamait une victime, il s'est sacrifié, il s'est joint à la meute qui le harcelait, [...], mais cet acharnement contre lui-même ne lui a pas gagné un seul ami parmi ses persécuteurs, il n'ira pas plus loin, terminé, [...], percer les cœurs, crever les ventres et que les têtes roulent, l'heure de la vengeance a sonné, on l'aura voulu [...] (F, 91-92)

Dans cette hostilité permanente des autres à son endroit que ressent le narrateur, celui-ci n'oublie pas d'inclure une dimension « paranoïaque », qui est un autre de ses traits récurrents. « J'entends bien que l'on murmure de-ci de-là - Nisard a tant d'alliés qui s'ignorent ! -, que l'on estime infondées ou excessives certaines de mes attaques et que l'on me croit paranoïaque ou tout au moins délirant [...]. » (DN, 129)

S'identifiant à l'« irrécupérable » hérisson naïf et globuleux, le narrateur note : « Il n'a plus confiance. [...] On ne l'aura plus, ni par l'éloge à la voix de fausset ni par la caresse aux doigts d'étrangleur, n'insistez pas, vous allez vous blesser [...]. » (DH, 191-192) L'identification du narrateur avec le hérisson s'effectue pour une bonne part sur le

désir de vengeance supposé, et largement extrapolé, de ce dernier : « car je n'ai pas moins de huit mille épines fichées dans le cœur comme toi et comme toi c'est à la faveur de la nuit que je me venge [...]. J'étends mes membres repliés tout le jour, je suis plein de force et de colère, je dévore mes ennemis tapis dans leur sommeil stupide, sous leurs élytres dorés. » (DH, 200) L'identification-projection du narrateur aboutit chez ce dernier à un rêve de fusion avec le hérisson, mû par l'impérieux besoin de protection face au monde extérieur par principe hostile, agressif. « Tous ceux qui en veulent à ma peau devront lui passer sur le corps. [...] N'approchez pas. J'ai un allié. » (DH, 214)

Comme c'est par l'écriture, dans l'écriture seule, que le narrateur atteint à l'excentricité, c'est par l'écriture encore, et elle seule, qu'il donne libre cours à son désir de vengeance (*Ripostes* est le titre de l'un de ses anciens manuscrits qu'il jette au feu tout au long du récit), lui qui conçoit la littérature dans la perspective d'une revanche, d'une « contre attaque ».

Le besoin de s'affronter à une adversité, de la contester, dans la littérature comme dans le réel, de s'y opposer, ce « besoin d'ennemis » (quitte, comme avec Nisard, à les ressusciter) dont nous avons déjà parlé, appelle une réponse toute littéraire. La conscience d'une mauvaise foi, d'une exagération, d'une tendance à la paranoïa - à côté de « bonnes » raisons, de motifs plus rationnels - conduit le narrateur à user de l'humour comme mode d'énonciation.

Je choisis mes mots avec autant de soin, écrit le narrateur du *Vaillant petit tailleur*, mon ambition serait de pouvoir triompher ainsi de toute adversité - des mouches sur ma tartine ou sur ma plaie - en lui opposant une formule renversante. Je suis à terre, l'ennemi me frappe, me piétine, mais rassemblant mes dernières forces je lui lance ma formule au visage. Il est pris dedans. En vain, il se débat dans les lacets étroits de ma formule. (VPT, 49-50)

Nous voici ramenés au manuscrit *Ripostes*, jeté au feu par le narrateur de *Du Hérisson* : « Un projet ambitieux. Je prétendais répondre coup pour coup aux agressions dont je me jugeais victime ». Les formules s'y succèdent, renversantes en effet à l'aune de la raison, et congédiant le réel, pour dire les « méthodes mises au point » :

il s'agissait de cracher sur le nuage, de pisser dans les flaques, [...], empester ce putois, esquiver si bien la brute qu'elle se prendra son crochet du gauche dans l'œil droit, inviter le requin chez le tigre puis le tigre chez le requin, renverser la montagne sur le dos, faire un croc-en-jambe au pin, dans la forêt, au détour d'un chemin, toucher au cœur mon gros cousin cardiologue, qui suinte la méchanceté par tous les pores dilatés de son visage trop gras, ou chatouiller la mouche, autant de tentatives autant d'échecs navrants. (DH, 105-106)

Dans *Le Discours littéraire*, Dominique Maingueneau écrit :

[L'ethos] récuse toute coupure entre le discours et le corps, mais aussi entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte : la qualité de l'ethos renvoie à un garant qui à travers cet ethos se donne une identité à la mesure du monde qu'il est censé faire surgir. On retrouve ici le paradoxe de toute scénographie : le garant qui soutient l'énonciation doit à travers son propre énoncé légitimer sa manière de dire. L'énonciation de l'œuvre est censée représenter un monde dont cette énonciation, en fait, participe : les propriétés " charnelles " de l'énonciation sont prises dans la même matière que le monde qu'elle représente.¹

Il y a, chez Chevillard, une véritable cohérence entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte. L'extravagance (ou l'extrême fantaisie, l'antiréalisme affiché) du monde représenté entre en parfaite concordance avec un narrateur qui se présente au lecteur sous l'apparence de l'excentricité. Il ne s'agit pas, toutefois, d'une excentricité sans mélange. La banalité, l'ordinaire, la vie commune, se donnent aussi à voir chez ces narrateurs ou héros. Le code langagier dont use le narrateur recèle lui-même, nous l'avons évoqué plus haut, une ambivalence assez proche : s'y associent une extrême correction, une impeccable tenue syntaxique, une grande richesse lexicale (qui pourraient à première vue faire clignoter les signaux d'une langue « littéraire ») et, au sein même de cette langue, un jeu (incluant amplification, exagération) qui la conteste en tant que langue sage, conventionnelle, convenue, « littéraire ». Au service de contenus s'écartant ostensiblement de la logique ou de la vraisemblance, l'énonciation tient rassemblés la correction et l'excès, le banal et l'extravagant, que l'on trouve par ailleurs réunis dans le monde représenté.

¹ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire*, op. cit., p. 212.

2.2 La figure de l'auteur

Si les narrateurs ou héros des récits d'Éric Chevillard sont tous des écrivains, ceux-ci font de surcroît très fréquemment apparaître des signes de la présence de l'auteur. Nous l'avons signalé en introduction : les échos de livres précédents se font entendre dans de nombreux récits, sous des formes diverses (noms de personnages réemployés - citons parmi beaucoup d'autres les surs Le Bigre, le professeur Opole, Albert Moindre -, titres de livres mentionnés, allusions explicites, auto-citations, énoncés intégralement repris).¹ Par ce procédé, c'est la figure d'un même et unique narrateur qui est suggérée. Surtout, c'est une figure de l'auteur qui se trouve intégrée dans le récit. Quelques sommaires connaissances biographiques de l'écrivain suffisent à en déceler la part qui s'appuie sur du vécu. Le narrateur de *Du Hérisson* sème les indices : l'évocation d'« un art poétique vieux de quinze ans » - DH, 18 - (c'est-à-dire 1987, date de la parution du premier livre de Chevillard, *Mourir m'enrhume*) ; « L'Agenda 1984, j'avais vingt ans » - DH, 78 - (l'âge en effet de Chevillard cette année-là) ; sa « venue au monde quelques semaines avant que Gaston Chaissac ne le quitte, dans un lit voisin du même hôpital » - DH, 90².

Dans le personnage d'Oreille Rouge se glisse une autre figure de l'auteur qui, comme lui, s'est trouvé invité à séjourner quelques semaines au Mali, en résidence d'écriture. L'un des titres ironiquement envisagés pour le livre qu'il compte en rapporter, *Éric en Afrique*, (OR, 80), laisse encore transparaître un double de l'auteur derrière ce personnage. Dans le même ordre d'idée, le narrateur de *Démolir Nisard* écrit : « *Désiré Nisard, ou la politique bien comprise* est le titre que j'ai longtemps envisagé pour la présente hagiographie, puis j'ai préféré *Démolir Nisard*, qui sonne mieux. » (DN, 57)

L'identification du narrateur - ou du héros - et de l'auteur s'opère de même, et surtout, à travers les multiples déclarations du narrateur-écrivain réfléchissant à sa pratique d'écriture, énonçant sa conception de la littérature ou ses rejets. Celles-ci révèlent la même

¹ Un peu à la manière d'un Hitchcock apparaissant furtivement au gré d'une scène dans bon nombre de ses films, Chevillard aime à "traverser" ses livres par des références gratuites à des livres antérieurs, qui sont autant de clins d'œil adressés à un lecteur fidèle. N'en donnons que cet exemple : « Le vaillant petit Oreille rouge marche dans les ruelles étroites du village bambara, naïvement et globuleusement. » (OR, 111)

² Chevillard a signalé la concomitance réelle de ces deux événements, survenus à La Roche-sur-Yon, ainsi que de son admiration pour cet artiste, auquel il a d'ailleurs consacré un livre, *D'Attaque*.

teneur - dans les idées et souvent jusque dans les mots - que dans les textes et entretiens où Chevillard formule ses propres réflexions sur l'écriture et la littérature. La dimension réflexive qui se fait entendre massivement dans les interventions de ces narrateurs-écrivains rejoint très fidèlement les nombreuses prises de position et affirmations esthétiques de l'auteur Chevillard, à travers lesquelles s'énoncent un « art poétique » et un discours critique communs.

La présence d'une figure de l'auteur prend d'autre part appui sur la reprise par le narrateur (même si celle-ci est quelquefois amplifiée - n'oublions pas les tendances « paranoïaques » de ces narrateurs) de reproches adressés à l'écrivain Chevillard. Dans *Le Vaillant petit tailleur*, la confusion s'applique, par exemple, à la « réputation d'écrivain sarcastique » dont le narrateur dit être affublé, « incapable de contenir le fou rire qui monte en lui en toutes circonstances de la vie et même au nez du mort » (VPT, 21). Pareillement, c'est à un critique prenant à partie l'auteur que le narrateur de *Du Hérisson* entend répondre (*riposter*) : « Je m'adresse là au boxeur poids lourd qui m'assomme de questions parce qu'il ne comprend pas une ligne, pas un mot à ce que j'écris, jamais, qui n'a jamais rien compris à rien de ce que j'ai écrit jusqu'à aujourd'hui. » (DH, 79)

De même, c'est aussi un écho de la critique à l'égard de Chevillard qui s'exprime par la voix de Marson commentant Pilaster : « On peut en tout cas se demander quel profit le lecteur retire de ces formules, ce qu'elles lui rapportent, ce qu'il y gagne » (OPT, 90). Quant à Albert Moindre, personnage de Pilaster, son ambition de dérégler « nos précieux petits systèmes individuels » et collectifs le situe du côté des autres personnages principaux ou narrateurs de Chevillard, préoccupés de « refaire le monde ». La note de Marson se moquant de cette « lubie » manifeste une ambivalence. Il est difficile de faire la part entre l'auto-ironie de l'écrivain et la simple reprise de commentaires dévalorisants de la critique à son endroit dans ces mots : « Les lecteurs fidèles de Pilaster souriront en reconnaissant dans ce naïf aveu l'argument de presque tous les récits de l'auteur. Vingt ans après *Bapst*, celui-ci tourne en miniature la même fable refroidie dont la leçon n'a donc point bouleversé entre-temps l'ordre des réalités. » (OPT, 104)

Parallèlement à la réactivation des reproches faits à l'auteur, le narrateur ou le héros peut aussi quelquefois se confondre avec celui-ci dans l'éloge qui lui est adressé : « La précision est l'une des qualités les plus appréciées de son style » (OR, 13), note ainsi le narrateur *d'Oreille Rouge*, amplifiant le jeu des identités entre narrateur, personnage et auteur, et favorisant leur confusion, au moins partielle.

« Je ne peux faire mine de n'être pas le vrai sujet agissant de chacune de mes phrases, déclare Éric Chevillard. Je ne me confonds pourtant pas exactement avec cet écrivain qui souvent apparaît dans mes livres en tant que narrateur ou personnage. Il s'agit plutôt de jouer avec cette représentation de l'auteur qui, encore une fois, ne saurait être complètement absent de mes livres. »¹ Dans un autre entretien, il affirme : « Quant à moi, c'est bien en tant qu'auteur que je suis aussi personnage, il ne s'agit pas tellement de ma personne sociale ou privée, actrice d'une vie qui n'apparaît pas (ou masquée) dans mes livres. »²

S'il est peu présent (sans être tout à fait absent, nous l'avons vu) en tant que « personne » - dénomination qui « réfère à l'individu doté d'un état-civil, d'une vie privée »³ -, l'auteur est omniprésent en tant que figure construite par la narration. Cette « figure d'auteur » est en lien étroit avec la figure d'un narrateur (ou héros)-écrivain, partageant nombre de traits avec l'auteur Chevillard.

L'écrivain est le personnage principal de ses livres même quand il feint de ne pas être là. Je ne suis pas intéressé par l'idéal réaliste qui veut que l'écrivain n'existe pas. Je suis en cela plus proche du roman du 18^e siècle, celui de Sterne, de Diderot, où l'écrivain intervient régulièrement, entretient un commerce avoué avec son lecteur. Je mets aussi l'écrivain en situation dans mes livres afin de créer des perspectives variées, des jeux de miroirs dans lesquels le lecteur à son tour se trouve personnellement impliqué.⁴

Plus que de révéler la « personne » de l'écrivain, la « figure d'auteur » contribue d'abord à renforcer la réflexivité de la narration.

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 106.

² « Entretien avec Éric Chevillard », propos recueillis par Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner, *art. cit.*

³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 107.

⁴ Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *art. cit.*, p. 20.

Le narrateur - en qui l'on peut, donc, déceler l'auteur figuré - ne cesse de signaler sa présence et de dévoiler les ressorts du récit. Il joue avec les différents niveaux - niveau diégétique, niveau de la narration -, multipliant les transgressions de l'un par l'autre. La métalepse narrative, figure massivement utilisée dans les récits de Chevillard, participe de la mise au jour de l'artificialité, de l'irréalité de la diégèse. « Il se racle la gorge, cela fait, il nous obligerait en remettant tout de suite le taille-crayon à sa place, merci, nous vous écoutons », écrit le narrateur de *Palafox* (Pal, 183), en incise, avant de présenter le discours d'un personnage. Olivier Bessard-Banquy a noté comment le niveau diégétique (« il se racle la gorge ») et celui de la narration (le taille-crayon, objet dont se sert le narrateur-auteur) se trouvent mêlés : le raclement de gorge avant de parler du personnage est la transposition, dans la diégèse, du geste du narrateur-auteur (tailler son crayon), avant de poursuivre sa narration. « Par la mise en évidence du caractère littéraire ou fictionnel du texte, l'auteur ne se laisse jamais oublier comme auteur et ne manque pas *in fine* de parler en ses nom et qualité »¹, écrit Bessard-Banquy.

Autre exemple de transgression, où le niveau de la diégèse envahit le niveau narratif : « La victoire de Palafox - qui volette autour de la lampe tandis que nous traçons ces lignes - a de quoi surprendre Pierpont [...]. Nous ne voulons pas nous inventer des excuses, mais est-ce un hasard [...] si nos phrases s'embrouillent à chaque fois qu'il vient tournicoter sous la lampe ? » (Pal, 167)

Les intrusions du narrateur dans son récit sont légion, par lesquelles le narrateur, avec une désinvolture joueuse, expose aux yeux du lecteur les coulisses de sa narration, comme dans ces énoncés : « L'idée de Maureen, en revanche, attribuons-la à Maureen qui n'a pas eu souvent l'occasion de s'exprimer, l'idée de Maureen se défend [...] » (Pal, 155) ;

« il faut intervenir, rapidement confier à l'un de mes compagnons le soin de calmer les esprits, Lanson, que je n'ai guère sollicité, personnage un peu négligé, [...] » (AP, 127).

Dans ce dernier exemple, le personnage-narrateur se confond avec le narrateur-

¹ Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 135.

auteur.

De même, personnage-narrateur et narrateur-auteur se confondent dans ce « je », parlant de Mme Stempf : « Je tenais là un personnage magnifique : sans aucun doute possible, cette belle dame chargée de joncs était une rempailleuse - j'allais avoir besoin d'elle. On devine pourquoi : ma profession est de celle que l'on exerce assis, que l'on exerce qu'assis. » (AP, 36). La profession d'écrivain du personnage-narrateur se confond avec celle de l'auteur, ce dernier se trouvant invité à transgresser la barrière du récit, par l'emploi du terme « personnage ».

Le Vaillant petit tailleur fournit encore un exemple de récit où, tout du long, s'accomplit l'intrication des niveaux de la diégèse et de la narration. «

Or tandis que certain pleutre fait des manières à l'orée du bois, le petit tailleur s'enfonce hardiment entre les arbres - d'un bond, écrivent même les frères Grimm qui ont dû voir un écureuil et confondre. Seul l'auteur de ces lignes qui n'a pourtant plus rien à prouver - il est aussi l'auteur des lignes qui précèdent - ne faillit point à sa réputation de bravoure et s'engage à son tour dans la forêt. Soudain... Une branche morte cède sous mon poids ! Effarement et gesticulations de la chute. Mes amis, adieu. Vous veillerez sur Méline, n'est-ce pas ? (VPT, 129)

Ce même narrateur, déclarant plus loin « si l'on admet que l'auteur [...] est en effet le personnage principal de son livre - parce que chacune de ses phrases enregistre les plus infimes mouvements de son être sensible - [...] » (VPT, 180), tient un discours identique à celui de Chevillard, dans un entretien suivant la parution du roman :

[...] le narrateur, justement, ambitionne de devenir l'auteur qui fait défaut au *Vaillant Petit tailleur*. Pour ce faire, il va rivaliser d'ingéniosité avec son héros, sans se priver d'intervenir à tout moment dans le livre. J'aime assez ce type de construction, qui me permet de laisser entendre ce que je crois vrai depuis longtemps - à savoir que l'auteur est toujours le personnage principal de son livre.¹

« Un récit donne l'illusion de reproduire la réalité à proportion qu'il nous montre plus de détails et qu'il nous fait oublier son énonciation », écrit Daniel Sangsue². C'est bien entendu l'inverse qui se produit dans les récits de Chevillard. Loin de tendre à « reproduire la réalité », ceux-ci se donnent à voir pour ce qu'ils sont : non pas, certes, de purs exercices

¹ Éric Chevillard, « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art. cit.* p. 36.

² Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, *op. cit.*, p. 79.

de style, non pas des jeux verbaux sans conséquence, mais des constructions littéraires.

Le romancier (bon vieux) se prétend souvent préoccupé par la recherche de la vérité ; simultanément, il échafaude une illusion de plus à laquelle il est sans doute plaisant de se laisser prendre durant le temps de la lecture (il m'arrive aussi d'être ce lecteur naïf ou feignant de l'être) mais qui excite toujours un peu ma mauvaise ironie. La réflexivité est une manière de démontage de cette illusion romanesque : l'auteur et le lecteur sont précipités tête la première dans la fiction. Ils en deviennent de fait les principaux acteurs. En cela, je suis le plus réaliste des écrivains...¹

De l'autocommentaire moqueur à la mise en lumière des artifices romanesques, de l'affirmation d'un art poétique à la dénonciation de certaines formes littéraires, le narrateur questionne sans relâche sa propre narration, réfléchit sur les enjeux de la littérature, tente de se frayer une voie à travers les genres constitués, leurs codes, leurs conventions. « La conscience lucide ne tolère jamais longtemps de se trouver piégée dans un monde de leurres et de faux-semblants [...]. Et puis, n'oublions pas que, pour tout ce qui relève de l'art, les moyens sont aussi importants que les fins. [...] Nous goûtons [...] mieux l'esprit d'une œuvre si nous éprouvons aussi les conditions de son apparition. »²

« Quel symbole ! » s'exclame le narrateur, venant de décrire Crab à l'aube d'une vie nouvelle et ne faisant rien pour tenter de rattraper son chapeau emporté par le vent. (NC, 99) Ce travail de sappe appliqué à lui-même, et qui vise à désenfler sa propre énonciation d'un contenu courant le risque de trop de sérieux, de trop d'assurance, est encore celui que mène le narrateur d'*Au Plafond*.

Après avoir développé une argumentation, n'échappant pas à l'emploi d'un ton docte, sur la vanité des organisations humaines, comme la ville, pour se protéger de la nature hostile, le narrateur, averti du danger qu'il y a à prendre trop de hauteur (aux deux sens d'altitude - lui et ses compagnons évoluent désormais au plafond - et d'orgueil), confesse : « [...] or je me suis cru à tort dans la position d'un orateur à la tribune, d'un professeur sur son estrade ou d'un prédicateur dans sa chaire [...] et j'ai prononcé un discours, une sorte de conférence en tout cas, ou une leçon, portant sur l'inclémence de la nature sauvage et la dureté implacable de la ville, ce genre de choses, rien de bien malin. »

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 104.

² *Ibid.*, p. 104.

(AP, 124)

C'est la position d'autorité que le narrateur, souvent, traque et dénonce, dans son propre dire comme dans les discours dont il se trouve, en sa qualité de grand lecteur, cerné. Le narrateur-auteur est soumis à cette autre ambivalence : investir son énonciation d'une pensée, d'une affirmation de soi et d'un discours sur le monde, d'un côté ; de l'autre, ne pas verser dans l'illusion d'un savoir, ne pas céder à la tentation de se croire détenteur d'une connaissance avérée, hors de doute.

Cet auteur de fiction, déclare Chevillard, je le traverse, tantôt je fais corps avec lui, tantôt je prends mes distances et je le renie. La posture de l'auteur (son outrecuidance, sa toute-puissance affectée) n'échappe évidemment pas au ridicule. Elle est presque intenable, dès que l'on y réfléchit. L'écrivain conscient affirme en écrivant sa volonté de puissance et, dans le même mouvement, il aspire à disparaître. »¹

Les nombreux commentaires du narrateur de *Préhistoire* sur le récit qu'il mène, comme sur celui qu'on attend de lui, s'apparentent à cette confrontation interne. Le narrateur observe qu'il n'y a pas moyen de sortir du récit : « [...] la conduite de ce récit est beaucoup mieux maîtrisée qu'il n'y paraît, sa rigueur me désespère, les obstacles que je lui oppose en constituent finalement les péripéties nécessaires, il assimile et intègre tout ce qui devrait dévier son cours, pas moyen d'en sortir. » (P, 84,85) On peut considérer la fin du roman, qui voit le narrateur se cloîtrer chez lui, comme cette « aspiration à disparaître » accomplie, à l'aube d'un récit (le récit attendu) jamais réalisé, ni seulement commencé. Parce que le narrateur, au fond, s'y refuse : le livre actuel (actualisé), *Préhistoire* prend forme dans une sorte d'en-deçà du livre virtuel (annoncé).

C'est un mouvement similaire qui rejette dans les limbes des récits jamais faits *Vacuum Extractor* (dans *Du Hérisson*), le *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur* (dans *Le Caoutchouc, décidément*), ou encore le « grand poème de l'Afrique » (dans *Oreille Rouge*). Ces récits, voués à demeurer virtuels, seraient trop chargés de tout ce contre quoi le narrateur essaie justement de conduire son récit : la prétention de donner forme à la réalité. *Préhistoire* peut, de ce fait, apparaître comme une vaste digression avant commencement, une digression par rapport à un texte premier, principal qui ne saurait

¹ Éric Chevillard, « Des crabes, des anges et des monstres », *op. cit.*, p. 107.

trouver, aux yeux d'un narrateur *conscient*, à s'accomplir.

Les romans de Chevillard apparaissent comme des récits digressifs d'avant le récit, textes d'avant la fiction, ou fictions s'attachant à contenir la trace de la fiction rejetée, évitée, présente en tant que repoussoir (*Vacuum Extractor*, avec son narcissisme et sa volonté vaine de représentation du moi ; *le grand poème de l'Afrique*, pour son ambition de donner un contenant de mots à un continent) ou comme un programme irréaliste (le *Manifeste*, pour agir efficacement sur le monde).

Daniel Sangsue voit dans la digression une « loi » du récit parodique (avec lequel, nous l'avons vu, les récits de Chevillard offrent nombre de points communs). « Les questions liées de la pause et de la digression renvoient à une problématique plus vaste, celle de la *présence du narrateur dans le récit*. [...] Le récit parodique, par la monstration répétée de son geste scriptural, nous renvoie constamment à la réalité de la " personne " de " l'auteur ". »¹ Chevillard, nous l'avons dit, s'inscrit, en partie, dans la lignée des antiromans du 18^e siècle, dont le *Tristram Shandy* de Sterne, ou *Jacques le Fataliste*, de Diderot, apparaissent comme des œuvres caractéristiques. « [Avec Sterne], ce qui est hors du sujet est le sujet, écrit Sangsue. Ou encore : la digression constitue le développement principal, l'" essentiel " de l'œuvre. Révolution proprement copernicienne : ce qui gravitait autour de l'œuvre se transforme en centre de gravitation. »² L'aspect envahissant du procédé et sa composante provocatrice par rapport aux « lois implicites » du récit (parmi lesquelles, aux côtés de la loi anti-digressive, Sangsue range la loi du vraisemblable, de l'unité des styles, de la non-contradiction, de la non-répétition) se repère aisément dans les récits de Chevillard, principalement dans les trois romans qui constituent à nos yeux une sorte d'apothéose de l'œuvre, son point d'orgue : *Les Absences du capitaine Cook* (2001), *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant petit tailleur* (2003).³

¹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 79.

² *Ibid*, p. 92.

³ Dans le cas des *Absences du capitaine Cook*, il paraît toutefois plus juste de parler d'une succession ininterrompue, quasi haletante, de coq-à-l'âne, autour d'un « centre » abusivement constitué du personnage de « notre homme », prétexte à des sauts incessants d'un sujet à un autre, dans une spectaculaire absence de transition logique. S'il diffère de la digression, le coq-à-l'âne n'en est pas moins un procédé assez proche, par l'intention d'échapper à la mainmise d'un sujet principal.

La digression, souvent ostensiblement marquée, a partie liée avec l'« intrusion d'auteur », procédé par lequel le narrateur affirme (de façon fort accentuée dans le récit parodique) sa maîtrise sur le récit. « Qu'il se vante de son pouvoir discrétionnaire sur les personnages et sur l'action [...] ou qu'au contraire il en manifeste les limites [...], le narrateur s'exhibe comme tel, écrit Sangsue. Dépassant la fonction explicative de la parabase, il attire l'attention du lecteur non seulement sur la fabrication du récit [...], mais encore sur le contexte matériel de l'écriture. »¹ Ainsi, dans *Le Vaillant petit tailleur*, le narrateur se plaît-il à indiquer (y mêlant une adresse métalectique au lecteur), hors toute motivation : « J'écris ces lignes à Sienne. [...] Une demi-heure a passé. Méline m'attend pour déjeuner. Ils ont de ces pâtes. Si vous vouliez savoir ce que mange un écrivain en Italie, vous voilà renseignés. Conséquence de cette absurde curiosité : voici le fil de notre histoire entortillé autour de ma fourchette. Partez devant, je vous rattrape. » (VPT, 136-137)

Sangsue cite Balzac, commentant la présence de la parabase dans un texte : « Dès que, dans un ouvrage, l'auteur se montre et nous parle de lui, l'illusion cesse. »² Si pour Balzac « le charme est rompu », il en va tout autrement pour Chevillard. Dans *Le Vaillant petit tailleur*, l'« essentiel » est bien entendu ailleurs que dans les épisodes repris du conte. En réponse à la question de savoir ce qu'est pour lui la fonction de la digression, Chevillard déclare :

Lorsqu'on écrit, on a l'ambition - dérisoire peut-être - d'ouvrir un petit espace où l'on sera seul aux commandes, où l'on sera enfin libre. Mais immédiatement, d'autres structures aliénantes, propres cette fois à la structure romanesque, se mettent en place, et, à nouveau, il faut forcer ce système, l'abattre. La digression permet justement de s'engouffrer dans les brèches. A mes yeux, le texte n'existe que pour que naisse tout à coup la possibilité d'une digression, c'est-à-dire d'une aventure : c'est une chance qui s'offre de s'étonner soi-même, d'aller un peu plus loin que ce qu'on avait imaginé.³

L'omniprésent hérisson est lui aussi d'abord prétexte à « piquer » l'imagination du narrateur, prompt à saisir (voire à la fabriquer dans un certain arbitraire) la moindre opportunité d'analogie ou d'excursion narrative. Pour Daniel Sangsue, « la digression reste

¹ *Ibid*, p. 84.

² *Ibid*, p. 85.

³ Éric Chevillard « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », *art. cit.*, p. 36.

le lieu de l'individualité, de l'originalité du sujet (*ego*). »¹ Redisons-le, il s'agit moins, chez Chevillard, d'un sujet préoccupé de se montrer en tant que personne privée que d'un narrateur affirmant ses préoccupations d'auteur, aux prises avec les formes existantes, aux prises avec la langue. Si, par manière de provocation Chevillard se déclare « le plus réaliste des écrivains », c'est à la façon de ses narrateurs : contre la prétendue imitation du réel ; sans jamais perdre de vue (ni omettre de rappeler à son lecteur) les contours littéraires de son entreprise ; en saisissant les chances que permet *réellement* une telle entreprise, c'est-à-dire la venue au jour d'une conscience questionneuse et imaginative.

2.3 Le narrateur en auteur belliqueux

Le narrateur (ou héros) n'est pas seulement un écrivain. C'est un écrivain animé par un esprit combatif, laissant fréquemment paraître une posture d'opposition. De même que le moi solitaire, en proie à la difficulté dans sa relation à autrui, est (depuis les envies de massacre de M. Théo et de Monge, narrateur et personnage des deux premiers romans), souvent mû par un désir agressif à l'encontre des autres, de même l'écrivain figuré dans ces récits manifeste-t-il des dispositions à l'empoignade avec ses « pairs écrivains ».

Ceux-ci se voient désignés de manière récurrente comme des « concurrents ». Le narrateur de *Au Plafond*, louant les mérites de l'usage de la chaise renversée lorsqu'il est en situation d'écrire, affirme être « deux fois plus efficace que n'importe qui dans ce métier. [...] Bien entendu, j'use aussi deux fois plus de chaises que mes adversaires » (AP, 37). « Enfoncée, la concurrence » (DH, 113), s'exclame pour sa part le narrateur de *Du Hérisson*, sûr de tenir un succès avec la confession de son douloureux secret. Il se sera préalablement demandé si la présence d'un hérisson sur sa table de travail n'est pas due à la vengeance d'un rival : « [...] je pense à certain de mes pairs écrivains affligeant et grotesque dont la tête à claque me démangeait le bras [...] depuis des années et qu'un beau jour, sous un ciel rose, je n'ai pu me retenir de gifler publiquement. Il aura voulu se venger

¹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, op. cit., p. 89.

de moi et dressé dans ce but un hérisson naïf et globuleux en l'habituant à se nourrir de gommes. » (DH, 55) Dans le même récit, les écrivains qui écrivent avec leurs tripes excitent la hargne du narrateur. Celui-ci se déclare prêt à céder gracieusement son hérisson, « mangeur d'ordure », « au premier écrivain-tripier qui veut bien rengloutir ses intestins. » (DH, 74). Dès les premières pages du *Vaillant petit tailleur*, le narrateur s'amuse à reconduire cette posture :

On aurait préféré lire une nouvelle œuvre aussi originale que mes précédents livres, je peux comprendre cela et je m'afflige de décevoir une attente dont il m'est aisé de deviner combien elle fut pénible et même à certains égards douloureuse [...], mais puisqu'il faut de toute façon se résoudre à lire cette histoire, la concurrence ne proposant pas d'alternative digne de considération, on trouvera peut-être quelque agrément à suivre les pérégrinations du freluquet qui en est le héros. (VPT, 10)

Au moi solitaire et rêvant de contre-attaque fait pendant un narrateur-auteur constatant (avec l'humour de l'autodérision) son insuccès et mettant en scène son envie d'en découdre avec « la profession ». Ainsi le narrateur des *Absences du capitaine Cook* raille-t-il longuement la « vaste corporation des écrivains auxquels leurs personnages échappent » (ACC, 220,222). Le héros d'*Oreille Rouge* n'est pas en reste. Remarquant, dans un restaurant, une jeune femme blonde qui prend des notes sur un carnet de moleskine noire identique à celui sur lequel il écrit lui-même, il se la représente en « concurrente » (OR, 40), ayant peut-être elle aussi l'intention de publier dès son retour un grand poème sur l'Afrique.

Concurrence, compétition, rivalité : le champ littéraire apparaît comme un « terrain des hostilités ». Même traité sous l'angle de l'humour (ce qui n'est pas toujours le cas ; la lutte est parfois âpre, et la charge - ou « contre-attaque » - du narrateur sait être féroce), un combat s'y trouve représenté, opposant des conceptions esthétiques, des manières stylistiques, des choix littéraires. La fréquence de ces oppositions figurées dans les récits témoigne de l'importance de l'enjeu aux yeux du narrateur-auteur, du sérieux accordé par celui-ci à la démarche d'écriture. S'y exprime la conscience de s'inscrire, de devoir prendre place, « se positionner » dans l'espace de la création littéraire. Contre Nisard, pourtant mort, enterré et (presque) oublié, mais « bénéficiant de complicités multiples, d'alliés

naturels ou opportunistes, de collaborateurs, d'adeptes, de zélateurs » (DN, 59), il s'agit pour le narrateur de le réduire au silence. « Ce livre n'a d'autre ambition que de priver Nisard d'un espace encore où publier son programme. Ne lui laissons plus le champ libre. Publions là où il s'apprêtait à publier. » Dans ce « nous », on peut voir inclus le rêve d'une confrérie.

Pathologique dans l'esprit d'un narrateur requis de manière obsessionnelle par sa démarche vengeresse, on le trouve plus raisonnablement transposé dans les termes qu'emploie Chevillard lui-même :

Les communautés se réduisent [...], nous [*avec Toussaint et Échenoz*] rassemblons quelques milliers de lecteurs fidèles qui souvent nous ressemblent comme des frères (et d'ailleurs, ils le sont, d'une certaine façon). La littérature ne concerne de toute façon vraiment qu'un très petit nombre de gens, parmi lesquels une bonne moitié de simulateurs. N'oublions jamais que presque tout le monde vit sans littérature et s'en passe aussi aisément que d'une cornemuse ou d'un hibou dans le grenier. ¹

L'esprit de contre-attaque dont est animé le narrateur à l'égard des autres, du monde, trouve, donc, une transposition dans le domaine esthétique, littéraire. C'est là, en réalité, à l'intérieur de ce champ qu'il sait être le seul où il lui est loisible d'intervenir efficacement, que l'écrivain narrateur affirme pleinement sa capacité de contestation et d'invention. L'écrivain narrateur se définit en opposition aux tenants d'un certain roman, d'une certaine conception de la littérature. Adversaires, ennemis, tels sont les écrivains que Chevillard présente en exhibitionnistes, illusionnistes, hérauts d'un réalisme fastidieux et mensonger. Tels encore les critiques, vilipendés en « boxeurs poids lourds », ou affrontés obliquement :

- Tout ce que vous écrivez, c'est du vent, disent-ils à Crab, et ils ont l'air sincères. (Le vent, rappelons-le, qui fait ondoyer le flanc des montagnes et rouler les vagues sur la mer, et danser les feux dans la nuit [...].) Crab ne peut laisser dire une chose pareille. Il connaît ses limites. Celles de son pouvoir comme celles de sa vanité. De tels compliments excessifs le blessent finalement davantage que le mépris ou l'insulte. » (F, 131)

Écrivains et critiques se voient convoqués dans les récits de Chevillard parce que c'est au fond là, dans la mise en question de l'art romanesque, de ses limites et de ses pouvoirs, que réside l'interrogation centrale à laquelle le narrateur auteur est confronté.

¹ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art.cit.*

Avec eux s'engage une dispute sur les enjeux de la littérature. Contre eux, le récit s'engage sur des chemins, explore des territoires qui s'écartent résolument de la voie réaliste, d'une écriture centrée sur la représentation « figurative » (psychologique, biographique, sociale, politique,...). De l'intérieur même des récits, par le biais du narrateur écrivain engagé dans une démarche réflexive, Chevillard prend ainsi position dans le champ de la littérature vivante, contemporaine. Le narrateur est non seulement un écrivain, doublé d'un grand lecteur, il est aussi un *critique*.

Cette manifestation du narrateur en critique atteint un point culminant avec le narrateur de *Démolir Nisard*. Alain Schaffner a montré comment celui-ci utilise ce qu'il appelle la « technique du commentaire ironique ». Citant l'œuvre de Nisard, notamment des textes de *Histoire et description de la ville de Nîmes* (1835), *Souvenirs de voyage* (1856) ou son *Histoire de la littérature française* (1844-1861), le narrateur choisit des passages parmi les plus plats : « La meilleure manière d'arriver à Arles, c'est de descendre le Rhône dans le bateau à vapeur » ; « Le bateau à vapeur descendit jusqu'à Arles et me débarqua seul sur le quai avec quelques barils de bière de Lyon ». « Il va de soi, écrit Schaffner, qu'on pourrait sans difficulté trouver des phrases anodines de ce type chez tous les écrivains, même les plus grands. Chevillard emploie ici la technique du commentaire ironique telle qu'il a pu la mettre au point dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. » Schaffner montre encore comment la violence de la charge contre Nisard, n'excluant pas les sarcasmes, les invectives, ou les métaphores animales, rapproche par endroits le récit du pamphlet.¹

Cette technique du commentaire ironique décrite par Alain Schaffner, nous la retrouvons à l'œuvre dans certains des articles que signe l'auteur, depuis août 2011, pour le quotidien *Le Monde*. Eric Chevillard y tient une chronique hebdomadaire, pour le supplément du *Monde des livres*.

Dans cette chronique, l'écrivain Chevillard se mue pour de bon en critique littéraire. Les narrateurs de ses récits trouvent dans cet exercice une sorte de prolongement naturel. La similitude, déjà observée, des prises de positions littéraires de ces narrateurs,

¹ Alain Schaffner, « *Démolir Nisard* : Variations sur la mort de l'auteur », *Roman 20-50*, n° 46, décembre 2008, p. 95.

énoncées dans les récits, avec celles de l'auteur (dans les entretiens et articles où il a souvent, et longuement, exprimé ses conceptions esthétiques, ses enthousiasmes, ses rejets) y rencontre une forme d'aboutissement. Les accents du chroniqueur font entendre un ton de pamphlétaire semblable à celui adopté par le narrateur à l'égard de Nisard. Dans ces chroniques pourtant, disons-le tout de suite, la part des jugements positifs, de l'éloge, l'emporte sur celle des dénigrements. Leur auteur ne s'y livre pas à un travail de démolition systématique. Il y défend cependant avec la même vigueur, le même esprit belliqueux quelquefois, une certaine idée de la littérature qui était déjà celle de ses narrateurs. Dans les cas de critique négative, le commentaire ironique occupe une large place.

Parmi ceux-ci, nous nous attarderons sur deux exemples : les chroniques des romans de David Foenkinos (*Les Souvenirs*) et d'Éliette Abécassis (*Et te voici permise à tout homme*). Le premier

relève, écrit Chevillard, d'un genre que j'appellerai le " roman de vérification ". Le lecteur y vient vérifier que tout est conforme, que le réel est vrai, que la dynamique de l'époque produit des destins en série et que nous sommes bien tous pareils, allez. Est-ce que la littérature ne commence pas pourtant quand la langue, d'abord, puis le refus de se laisser réduire aux conditions qui nous sont faites transforment ce matériau élémentaire de la vie commune en expérience de conscience originale ?

« Destins en série », « expérience de conscience », on reconnaît là des notions et un lexique déjà rencontrés tant chez les narrateurs de Chevillard que dans les propos de l'écrivain lui-même. Après avoir évoqué « le style platement descriptif et sans invention » de l'auteur, Chevillard raille les stéréotypes accumulés dans le livre de Foenkinos. « Entre autres révélations [...], retenons encore celle-ci : " *Le matin vient quoi qu'il arrive.*" » Comme le narrateur en usant avec le texte de Nisard, Chevillard s'emploie à mettre sous le projecteur une phrase soigneusement choisie pour sa platitude. De ce livre « inutile », « sans intérêt », « pavillonnaire » au sens d'un conformisme étroit, il égrène encore quelques banalités, les agrémentant d'autres extraits. « L'auteur, dans cette entreprise hardie d'épuisement du réel et du lecteur, oublie juste de nous confirmer que les rideaux s'accrochent à des tringles. » Chevillard termine sa chronique par une dernière citation dénonçant la constante propension au cliché du livre :

Le spectacle des vieillards attendant la mort plonge le narrateur dans un grand désarroi : ces derniers, en effet, « *avaient eu des vies* ». Ils étaient « *des hommes et des femmes qui avaient reçu du courrier dans leur boîte aux lettres, qui avaient eu des problèmes pour trouver une place de parking. [...] Je ne pensais qu'à une chose : ils avaient eu mon âge. Et un jour, j'aurais leur âge.* »

« Eh oui, ainsi va la vie », poursuit le chroniqueur, livrant en guise de conclusion une saillie moqueuse faisant entendre son rejet du roman, maintes fois énoncé, comme plate imitation du réel :

Si certains l'ignorent encore, ce livre le leur apprendra. A ceux-là, je le recommande. Pour les autres, ceux qui savent déjà que l'homme marche sur deux pieds, que la mouche bourdonne et que les arbres se dépouillent de leurs feuilles en automne, cette fastidieuse recherche du temps perdu n'aboutira bien amèrement qu'en leur faisant perdre le leur.¹

Le commentaire est plus acerbe encore, concernant le roman d'Éliette Abécassis. Comme à l'encontre de Nisard dans son propre récit, Chevillard joue d'abord sur le prénom de l'auteur : « Tout cela pour dire qu'il y a un joli mot dans le roman que fait paraître en cette rentrée Éliette Abécassis, *Et te voici permise à tout homme*, ou plutôt sur ce roman [...], c'est le mot Éliette. Les autres mots du livre, en revanche... » Là encore, les termes de la chronique rappellent ceux des narrateurs et de l'auteur. « Si nous nous accordons sur l'idée que la langue ordonne le monde, écrit ainsi Chevillard, toute formulation malheureuse inversement le détraque. » Les citations choisies font cruellement entendre une littérature où « il n'est question que de délicatesse, de nobles sentiments, mais ce violon geint entre les pattes d'un ours. » Parmi celles-ci : « *Le cœur bordé de larmes* » (et non de nouilles, donc) ; « *J'aimais sa virilité qui me faisait sentir femme par rapport à l'homme qu'il était.* » « C'est dans le roman d'Éliette Abécassis et nulle part ailleurs, écrit Chevillard, que l'on peut ainsi entendre des bougies s'éteindre « *dans un faible râle* ». [...] « *Nos pas crissaient sous la neige.* » Pauvres de nous, qui ne savons que faire crisser la neige sous nos pas. »

¹ Éric Chevillard, « Littérature pavillonnaire », « Le feuilleton d'Éric Chevillard », *Le Monde*, vendredi 26 août 2011.

L'ironie se poursuit, « facile, trop facile sans doute, concède Chevillard, mais le désespoir n'est pas loin non plus ». Et, puisqu'après tout « un livre se juge sur pièces », d'autres citations sont données, immédiatement moquées : « " *Je lui laissais mon âme pour qu'il la caresse* " (c'est bien dégoûtant) » ; « " *Chavirée, parcourue par un frisson, je fus embrasée par une tension fébrile* " (ferai-je jamais autant d'effet à une femme ?) » ; « " *Mon âme sursauta* " (il faut donc que le Diable ait tapé du pied bien fort !) ».¹

Cette posture de combat, avec les armes de l'ironie, Chevillard l'adopte encore dans ses chroniques des romans de Pascal Quignard (*Les Solidarités mystérieuses*), Valéry Giscard d'Estaing (*Mathilda*) ou Philippe Besson (*Une Bonne raison de se tuer*).

Avec cette collaboration au *Monde*, il semble qu'Éric Chevillard donne à sa démarche critique, combien présente déjà, nous l'avons vu, dans ses romans, la forme d'une intervention qui, tournée vers des œuvres particulières, se confronte à la littérature *réelle*, au présent. Le mouvement que l'on est tenté de déceler est celui qui, partant d'une critique générale, « fondamentale » (le roman, les genres constitués,...), assumée par le narrateur-écrivain s'oriente vers une sorte de « critique appliquée ».

Depuis septembre 2007, soit quatre ans environ avant le début de ces chroniques, Chevillard a ouvert un blog, *L'Autofictif* (ainsi baptisé « un peu étourdiment et plutôt par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps ma mauvaise ironie »²).

Ces textes ont ensuite fait l'objet de publications en volumes (quatre jusqu'à ce jour). Le dispositif en est le suivant : Chaque jour, l'écrivain alimente ce carnet virtuel de notes invariablement distribuées en trois paragraphes, le plus souvent sans lien entre eux. Loin de coller exclusivement à l'actualité ou à la personne de l'auteur (même si peuvent s'y exprimer des points de vue, des réactions à des faits, ou des événements de sa vie intime) ces « petites écritures libres de toute injonction » s'inscrivent bien dans la manière de Chevillard. L'humour, l'incongru, le jeu avec la logique, l'attirance pour la pointe ou

¹ Éric Chevillard, « Sursauts de l'âme », « Le feuilleton d'Éric Chevillard », *Le Monde*, vendredi 9 septembre 2011.

² Éric Chevillard, *L'Autofictif, Journal 2007-2008*, L'Arbre vengeur, 2009, p. 7.

l'aphorisme s'y déploient avec la même verve que dans les fictions. La dimension critique d'un grand nombre de ces notes rejoint, et anticipe, le « feuilleton » pour *Le Monde*. Dans la perspective qui nous intéresse ici, à savoir le positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire, nous distinguerons quatre types d'interventions : la posture de contre-attaque face à une critique malmenant ses livres ; des observations générales sur l'écriture et la littérature ; des commentaires teintés d'autodérision sur l'insuccès de ses romans ; le dénigrement ironique (ou l'éloge) d'écrivains d'aujourd'hui.

Dans ce dernier registre, Alexandre Jardin apparaît comme un repoussoir absolu, figurant presque à travers les quatre volumes comme un leitmotiv de la détestation littéraire de l'auteur. « Désiré Nisard, Alexandre Jardin, parce qu'il faut bien nommer nos allergies [...] » (*A*, vol 1, 169) écrit Chevillard, fusionnant le narrateur de son récit *Démolir Nisard* et l'auteur qui tient ce « journal ». Ayant plusieurs fois fait retentir l'accablement contenu dans le seul énoncé de la nouvelle, celui-ci « [se] flatte d'avoir écrit l'alexandrin le plus triste de toute la littérature française : Alexandre Jardin publie un nouveau livre. » (*A*, vol 3, 26) Dans le quatrième volume, la citation ironique est longuement déroulée. A partir de l'expression *joufflu d'esprit*, attrapée au hasard en feuilletant le « nouveau livre » de l'auteur, et avec laquelle il joue, Chevillard conclut ainsi sa diatribe : « Pansu de nullité. Mamelu de suffisance. Velu d'ânerie. Mafflu d'inanité. Ventru de niaiserie. Chevelu d'ingénuité. Fessu de bêtise. Mais passons à autre chose. Où diable les commandos qui attaquent les fourgons blindés se procurent-ils leurs lance-roquettes ? » (*A*, vol 4, 101)

D'autres auteurs suscitent la raillerie du diariste. « De Virginie Despentes, je n'ai lu que la première phrase de son roman *Les Chiennes savantes - L'air dans le cagibi était empreint d'une chaleur sale* -, qui m'a tout de suite donné envie d'aller moins loin. » (*A*, vol 4, 56) L'allusion à Christine Angot est transparente dans ces lignes : « N'est-il pas logique en somme que culmine l'hystérique impudeur de l'autofiction dans le récit par la plus excitée de la horde de ses amours avec un chanteur gynéco ? » (*A*, vol 1, 214). La citation ironique est encore le point d'appui du commentaire moqueur prenant pour cible Richard Millet. L'indifférence proclamée par celui-ci, dans le long extrait cité, à l'égard de

l'Afrique, Chevillard la reprend sur le mode du sarcasme : « [...] comme l'Afrique va pâtir de cette indifférence ! Car c'est justement ce désir qui fait défaut à l'Afrique, le désir de Richard Millet [...]. » (*A*, vol 1, 158-159) Chevillard termine sa note par un autre jeu sur le nom de l'auteur : « L'Afrique pourtant va devoir survivre sans le désir de Richard Millet, sans son frémissement non plus, c'est dire si elle va plutôt dépérir et se lézarder encore, c'est dire aussi si l'ingrate femme africaine continuera longtemps de son geste archaïque, indolent, mais auguste, à piler le millet. » Frédéric Beigbeder se voit aussi citer : « *A l'aide de ses dents en avant héritées de moi, Chloé mordille sa lèvre inférieure. A l'aide de ses dents...* ne dirait-on pas qu'il va être question d'un outil, d'une bêche, d'une pince-monseigneur ? » (*A*, vol 3, 50) Pierre-Jean Rémy, Yann Moix, ou encore Marc Lévy, pour ne citer qu'eux, fournissent d'autres cibles aux accents pamphlétaires de l'écrivain.

L'éloge n'est pourtant pas absent de ces volumes. Des notes saluent les œuvres de Volodine, Savitzkaya, Michon,... Une longue liste (« non close ») égrène près d'une trentaine de noms d'auteurs aimés. Comme dans ses chroniques pour *Le Monde*, Chevillard établit une partition et prend position de manière plutôt tranchée dans le paysage de la littérature contemporaine.

Il y a deux catégories d'écrivains (on me pardonnera, j'adore manier ce sabre tranchant), écrit-il : ceux qui recherchent l'empathie avec leurs personnages, figures psychologiquement ou socialement circonscrites, découpées dans le monde réel. Et ceux qui affirment une singularité, qui haïssent la fausse objectivité gluante et obscène des premiers et qui ont plutôt le souci de donner une forme juste à leur propre conscience du monde. J'ai une préférence, que je laisserai deviner. » (*A*, vol 3, 39)

Le « sabre tranchant » par lequel il opère le partage entre les œuvres qui ont sa faveur et celles qui provoquent sa détestation, Chevillard l'agite aussi au milieu des lecteurs : « Deux sortes de lecteurs : ceux qui attendent d'un livre reconnaissance de ce qu'ils sont et confirmation ou vérification de leur propre expérience (l'amour est un tourment délicieux et la bière un breuvage qui désaltère) et ceux qui aspirent au contraire à être étonnés parce que, soupirs et soupières, ils ont cela chez eux, et que leur esprit est avide d'autres aventures. » (*A*, vol 1, 183) (On reconnaît dans ces lignes le « roman de vérification » et ses plates vérités à quoi l'écrivain réduit le roman de Foenkinos, *Les*

Souvenirs, dans une de ses chroniques.) Partition tranchée encore, cette note qui renvoie au rêve de communauté (à commencer par celle avec des lecteurs), que nous avons déjà évoqué :

L'écrivain a deux sortes de lecteurs : d'une part, ses frères, ses âmes sœurs, si semblables à lui qu'il en éprouve une convulsion douloureuse, la sensation d'un redoublement pénible et vain : soi encore dans un autre pot se parlant à soi-même ; d'autre part, des êtres pour le coup si différents de lui que la méprise est fatale, que son livre dans leur système n'a plus aucun rapport avec celui qu'il a écrit, qu'il parle une langue et qu'ils en entendent une autre - et c'est la deuxième convulsion douloureuse de la journée. » (*A*, vol 2, 115, 116)

Comme dans ces chroniques, les remarques d'ordre général sur la littérature contenues dans les volumes de *L'Autofictif* font entendre une voix qui est celle-là même des narrateurs, en certains endroits des récits de Chevillard. Avec cette note, nous voici ramenés aux « écrivains-tripiers » violemment dénoncés dans *Du Hérisson* : « Tandis qu'il écrit avec ses tripes, son cerveau bien obligé de faire le travail élaboré puis évacue ses fèces. » (*A*, vol 2, 192). D'innombrables correspondances s'y rencontrent de même avec des propos tenus par l'écrivain lors d'entretiens. De remarques stylistiques (« Or, curieusement, triomphent aujourd'hui des livres qui sont des catastrophes stylistiques de bout en bout [...] - *A*, vol 2, 239 ») en considérations sur le roman (« Nulle intrigue durant la préhistoire, point de tout ce romanesque dans lequel nous nous engluons aujourd'hui. L'homme écrivait des phrases dans l'air. Chaque geste en était une nouvelle qui valait pour soi et qui ordonnait le monde » - *A*, vol 1, 100) ou sur la littérature (« Toute littérature est entachée de ridicule : sa gravité, sa solennité, son outrance, son ton péremptoire ou inspiré... inévitablement l'un ou l'autre de ses profils est déjà sa caricature. [...] La conscience aiguë de ce ridicule constitue sans doute le secret désespoir de tout écrivain lucide » - *A*, vol 1, 217), Chevillard, dans ces pages, affiche un positionnement sans concession.

Souvent offensif, le discours se veut aussi défensif, ou plutôt, du point de vue de l'auteur, marqué encore par une posture de contre-attaque, à l'encontre notamment d'une certaine critique. « Le prochain qui prétend que mes livres sont des exercices de style, je jure que je lui montre sur-le-champ quel raffiné barbare je suis spontanément. » (*A*, vol 1,

40) ; « Avec un art et une science que je ne savais pas posséder et qui lui donnent en fin de compte raison, je viens de réduire la tête d'un critique littéraire qui me traitait de minimaliste. » (*A*, vol 1, 64) ; « Tous les écrivains publiés par les éditions de Minuit ont une écriture blanche comme la couverture de leurs livres, c'est bien connu, et rien n'en fera démordre certains critiques avisés, je peux bien plumer un cacatoès dans chacun de mes romans ou décorer d'ecchymoses violettes, jaunes et rouges la face de carême de Nisard : c'est blanc. » (*A*, vol 2, 99) ; « J'ai entendu cette critique : *vos livres sont trop littéraires !* Et je suppose que l'on reproche à l'autre Chevillard, boucher en gros ou demi-gros, de vendre de la viande trop carnée...? » (*A*, vol 3, 184).

Comme à l'encontre de Nisard dans son roman, Chevillard, dans ces volumes, use volontiers d'un lexique, de métaphores, particulièrement agressifs. L'humour et le registre de l'hyperbole atténuent bien entendu la portée de la « férocité » du propos. Il n'en demeure pas moins qu'un tel discours signe une volonté de prendre parti, d'intervenir le plus concrètement qui soit, sans craindre l'affrontement polémique, dans ce que l'on est tenté d'appeler cette fois non plus seulement le champ de la littérature, mais le milieu littéraire.

Sans doute l'auteur de *L'Autofictif* n'omet-il pas de s'inclure dans les objets de la moquerie. L'autodérision est aussi un registre qu'il sait employer. Toutefois, celle-ci s'applique en priorité à l'encontre de la réception faite à son œuvre. Que ce soit sur plan de l'institution littéraire - mais c'est alors celle-ci qui est moquée (« Ça m'embête bien, cette histoire de Goncourt. J'appelle un à un les membres du Jury pour les dissuader de m'attribuer leur prix. A chaque fois le ton monte. *Vous l'aurez !* Puis on me raccroche au nez. Françoise Chandernagor notamment sera difficile à décourager qui, me dit-on s'affiche partout sans orang-outan. » - *A*, vol 1, 13) ; ou sur celui de l'accueil du « grand public ». L'insuccès proclamé de ses livres confine alors au *running gag* : « En 1989, *Le Démarcheur*, mon deuxième roman, passa totalement inaperçu. C'est évidemment difficile à croire quand on voit l'engouement qu'il suscite aujourd'hui. En cette année 2007, pas moins de 34 exemplaires vendus ! » (*A*, vol 1, 139) « 1780 personnes selon le dernier recensement ont lu *Le Démarcheur*, mon deuxième roman, depuis sa parution il y a vingt

ans, parmi lesquelles pas moins de 33 durant les seuls douze derniers mois. D'où mon idée de lui donner une suite aujourd'hui, non sans opportunisme, j'en conviens. Battons le fer tant qu'il est chaud ! » (*A*, vol 3, 31) « Cette année, mes droits d'auteur devraient me permettre d'acquérir enfin une balle de ping-pong jaune. » (*A*, vol 3, 24) « Le bouche à oreille flatteur qui augurait d'un beau succès pour *Dino Egger* en deuxième semaine a été stoppé net par l'avalanche consécutive à cet effet boule de neige, laquelle a malencontreusement enseveli mes partisans les plus enthousiastes qui s'étaient rassemblés dans la vallée afin de donner à leurs recommandations le meilleur écho. » (*A*, vol 4, 118)

Principalement circonscrite au succès jugé modeste de ses livres, l'autodérision dont use l'écrivain s'allie sans peine à la confiance qu'il manifeste dans ses choix esthétiques. C'est cette confiance - cette sûreté, pourrait-on dire - qui lui permet, nous semble-t-il, cette forme d'intervention si tranchée.

Depuis les tout premiers récits, un mouvement nous semble se dessiner dans le parcours et la démarche de l'auteur. Nous prenons ici la liberté de confondre les activités de romancier, de diariste et de chroniqueur. Il n'est pas question de perdre de vue ce que chacune peut avoir de spécifique, mais bien des points d'accord et de contact nous semblent autoriser une vue d'ensemble.

A partir d'un narrateur (ou héros) solitaire et qui, bien qu'animé par un certain esprit de « vengeance » (considérant la littérature comme une arme de contre-attaque) se présente installé dans une certaine distance au monde, s'élabore une intervention croissante dans le champ du réel. Ce « champ du réel », pour celui que ne cesse d'absorber l'écriture - ses limites, ses pouvoirs - (« Peu à peu, toute mon existence s'est ainsi transportée dans le champ de l'écriture. C'est là qu'elle s'accomplit. » - *A*, vol 1, 130), est identifié à l'espace littéraire. Non que réalité et littérature se recouvrent. Chevillard ne les confond jamais. Mais la littérature apparaît, est revendiquée comme la seule réalité où l'écrivain peut agir, intervenir efficacement.

Du narrateur (ou héros), délégué de l'auteur, vers l'écrivain assumant un statut de critique littéraire dans un grand quotidien, en passant par l'utilisation d'internet, lui permettant, à travers son blog, d'établir un contact avec un nombre de lecteur

potentiellement considérable, Chevillard manifeste les signes d'une présence croissante.

Plutôt qu'une « position d'autorité », jugée vaine et ridicule, il affirme de plus en plus nettement ce qui s'apparente à une « position de combat ». Du narrateur décalé, inadapté, à l'auteur entrant dans la mêlée, descendant dans l'arène et livrant bataille, y compris aujourd'hui jusqu'à des « ennemis » littéraires nommément désignés, tel peut paraître, esquissé à gros traits, ce mouvement.

Adoptant cette posture, l'auteur tout autant que certains narrateurs des récits laissent parfois entendre des accents qui ne sont guère éloignés d'un ton pamphlétaire. Barbara Havercroft et Pascal Riendeau ont montré comment « un certain esprit pamphlétaire » anime le narrateur de *Démolir Nisard*. « Certaines des stratégies que le narrateur adopte (réfutation, violence verbale, satire) rapprochent inévitablement son texte du pamphlet »¹. La « mauvaise foi du narrateur », sa « partialité » apparaissent dans « les omissions et l'absence de correction des faussetés ou des rumeurs »². Dans les textes qu'il utilise, *de* et *sur* Nisard, le narrateur sélectionne - conserve, élimine - ce qui convient à son dessein, qui est de dresser de Nisard le portrait le plus négatif qui puisse être. Cependant, « la violence du propos et la caricature du portrait sont poussées si loin, jusqu'à l'absurde, que les failles de son entreprise de démolition par la biographie en deviennent apparentes. » C'est cet excès en partie avoué par le texte lui-même qui, en définitive, éloigne *Démolir Nisard* de « la seule logique pamphlétaire »³.

Alain Schaffner observe dans ce récit la même « absolue mauvaise foi » d'un narrateur monomaniaque⁴, multipliant à l'égard de Nisard « les sarcasmes, les invectives, les métaphores animales », l'« attaque *ad hominem* ». « Par cet aspect, le livre est plus proche du pamphlet que de la fiction »⁵, écrit Schaffner.

Bruno Blanckeman a relevé la dimension pamphlétaire du récit *Du Hérisson*, notamment à l'égard de l'écriture de soi :

¹ Barbara Havercroft, Pascal Riendeau, « Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même », *Romans 20-50, op. cit.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 83.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Alain Schaffner, « *Démolir Nisard* : variations sur la mort de l'auteur », *art. cit.*, p.96.

⁵ *Ibid.*

Pour recouvrir les allures hérissées d'un pamphlet, le roman prend aussi l'apparence rondement travaillée d'un manifeste. Contre une culture du sujet toujours susceptible de se figer en quelque humanisme néopositiviste, contre un culte de l'intime qui rabaisse l'être à ses seules entrailles - angles d'attaque abordés sur un mode pamphlétaire – il est une approche possible de la littérature comme une mise en danger et une prise de surplomb [...]¹

Ces accents pamphlétares, que l'on peut tout aussi bien percevoir dans d'autres récits³ semblent se faire encore plus nettement entendre dans certaines des chroniques pour *Le Monde* ou dans les volumes de *L'Autofictif*. L'écrivain s'y livre, à l'occasion, à des charges d'une grande virulence. L'humour, cependant, comme le soin pris de ne pas dissimuler au lecteur ce que son discours peut contenir d'exagération et d'obsession, atténuent la violence de la charge du pamphlet. Une certaine distance par rapport à son propre discours, l'ironie préférée à la prise à partie haineuse (rien d'un Céline chez Chevillard) permettent que l'attitude offensive de l'auteur ne se réduise pas au pur registre du pamphlet.

Dans la perspective du combat qui est tout de même engagé, des lecteurs d'un certain type (conscient, érudit) - mais aussi d'autres écrivains, le terme de « confrères » remplaçant alors celui de « concurrents » - se voient sollicités en « alliés », figures fraternelles que se donne l'auteur dans ce combat. Le lecteur s'y trouve encore invité à se positionner à ses côtés, un peu à la manière dont cette complicité est invoquée dans *Démolir Nisard*. « Visiblement incapable de réussir seul à évacuer Nisard de son texte, le narrateur fait souvent appel à ses lecteurs [...]. Il convoque ses lecteurs à se joindre à lui dans une opération meurtrière conjointe »², écrivent Barbara Havercroft et Pascal Riendeau.

¹ Bruno Blanckeman, « "L'écrivain marche sur le papier" : une étude du *Hérisson* », *Roman 20-50*, art. cit., p. 76.

² Barbara Havercroft et Pascal Riendeau, « Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même », *Roman 20-50*, art. cit., p. 88.

Dans les chroniques et les volumes de *L'Autofictif*, le « nous » qui se substitue parfois au « je », l'invocation « mes amis », la partition des lecteurs en deux types (dont l'un est valorisé au détriment de l'autre) sont les formes les plus évidentes de cette volonté de l'auteur de s'adjoindre des alliés, partageant des valeurs, des principes, des considérations esthétiques.

CONCLUSION

Depuis les années 80, on a observé dans la littérature française un tournant esthétique majeur. Le mouvement qui se dessine alors dans la production romanesque se caractérise par une volonté de “redonne[r] des objets à l'écriture qui s'en était privée”¹. Cette littérature, qualifiée de “transitive” (“comme on le dit en grammaire des verbes qui admettent un complément d'objet”²) voit s'effectuer un retour en force de l'histoire dans le récit littéraire, une “renarrativisation du texte, c'est à dire l'effort de construire de nouveau des récits”³.

Les décennies précédentes avaient été marquées au sceau d'une radicalité théorique, affirmant l'impossibilité de raconter, en rupture “avec toute forme d'illusion, romanesque ou référentielle”⁴. Le champ littéraire se trouvait livré à “la recherche expérimentale sur les formes narratives”⁵, la dimension auto-réflexive de la littérature, la “vocation intransitive de l'écriture romanesque”⁶. Cette “ère du soupçon” généralisé s'appuyait sur “la critique structuraliste et les dernières avant-gardes qui dominaient la scène littéraire des années 50 à la fin des années 70 [et] se méfiaient de la subjectivité et du "réalisme””⁷

La littérature, peu à peu persuadée qu'elle ne pouvait échapper à la clôture du langage, était ainsi à elle-même devenue son propre miroir, son terrain de prédilection et son chantier de fouilles. Dès lors, elle paraissait vouée à ne plus développer que des élaborations formelles, des jeux avec le langage et avec les structures.⁸

Le « retour au récit » qui marque la littérature depuis les années 80 ne s'apparente pas pour autant à une réhabilitation de formes anciennes, traditionnelles. Il serait largement abusif d'y déceler une quelconque régression.

¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2005, p. 14.

² *Ibid.*, p. 14.

³ A. Kibedi Varga, *Littérature*, n° 77, février 1990, p. 16, cité par Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p. 15.

⁴ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La Littérature française au présent*, op. cit., p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 14.

Si les écrivains ne se définissent plus comme les hérauts d'une avant-garde triomphante, ils ne se posent toutefois pas, sauf exception, comme les héros d'une arrière-garde retrouvant ses prérogatives.¹

Ni table rase, ni restauration d'un ordre périmé, la littérature contemporaine peut se lire comme l'exploration d'un entre-deux. Elle renoue avec une mémoire littéraire, « entre en dialogue avec les livres de la Bibliothèque [...]. Mais elle se souvient *aussi* des ruptures modernes [...] »². Ces retours (du réel, du récit, du sujet), qui marquent d'une empreinte si forte la littérature française contemporaine, ne s'opèrent pas au prix d'un renoncement à une mise en question lucide de leurs moyens.

Si les écrivains contemporains ne sont pas ceux qui ont jeté le « soupçon » sur les formes culturelles, ils sont ceux qui *héritent* de ce soupçon et qui doivent « faire avec ». [L'écrivain actuel] demeure attaché à la Littérature, souvent fasciné par elle, dans ses réussites anciennes comme dans ses fulgurances modernes, mais celle dont il hérite est « épuisée », explorée de fond en comble, poussée jusqu'à ses plus extrêmes limites par les expériences d'un Beckett et les réflexions d'un Blanchot. Aussi pratique-t-il son art comme un croyant qui a perdu la foi, avec une lucidité mêlée de nostalgie. »³

Pour désigner une part importante de la production romanesque actuelle, Dominique Viart utilise le terme de « fictions critiques ». « Transitive », cette littérature est aussi une « littérature matérielle », s'attachant à la

qualité matérielle de l'écriture, sa confrontation au matériau du langage, à la part de signifiants et de structures non plus simplement considérés comme vecteurs transparents d'un contenu mais comme matérialité du sens. Elle est enfin, écrit Viart, dans son dialogue permanent avec l'héritage littéraire et avec les considérations des Sciences humaines, une littérature dialogique. Aussi les "fictions" ne sont-elles plus de simples productions de l'imaginaire, mais bien des élaborations interrogantes – et parfois éclaircissantes – aux confins de l'imagination et de la réflexion⁴.

Les récits de Chevillard, nous l'avons vu, présentent une forte composante critique, réflexive. Celle-ci se manifeste à l'intérieur de discours parfois, le plus souvent en acte, à travers la narration-même. L'ironie, la parodie servent le dynamitage des conventions romanesques traditionnelles, contribuent à saper l'esthétique de la représentation, réaliste,

¹ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, *op. cit.*, p. 13.

² Dominique Viart, Bruno Verrier, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18-19.

⁴ Dominique Viart, « Le Moment critique de la littérature », Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois (sous la direction de), *Le Roman français aujourd'hui*, *op. cit.*, p. 30-31.

mimétique, à laquelle s'opposent prioritairement ces récits. En confrontation avec les codes et les usages de la littérature narrative, déclinée en variations génériques (roman d'aventure, récit autobiographique, récit de voyage), les romans de Chevillard intègrent, dans le même esprit, une mise en question des discours de savoir. Si le concept de « postmodernité » a souvent été décrié pour son contenu théorique trop « flottant », mêlant des objets très disparates, son exposition par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* nous semble pouvoir s'appliquer au récit chevillardien :

La notion de postmodernité, telle que la théorisa Lyotard [...] marquait la déperdition de toute idéalité, écrit Bruno Blanckeman : le mouvement de l'histoire suffit à son développement, nu et sans appel, suite de temps désemparé, sans fin ni foi. Le récit, qui attribue son sens à l'Histoire et ses valeurs à la science, vit l'expérience douloureuse de sa délégitimation : aucun livre (Bible, Encyclopédie, Capital) ne sanctifie plus aucun ordre pressenti, aucun texte ne concilie plus l'homme et le monde : la postmodernité désigne ainsi une époque, un esprit, des récits en peine de finalité¹

Cette déperdition du sens de l'Histoire, cette défiance à l'égard des grands récits porteurs de sens, peuvent se lire, en creux ou en relief, dans les récits de Chevillard. En relief : d' *Au Plafond* à *Sans l'orang outan* (ou *Choir*), en passant par *Préhistoire*, le rêve d'un recommencement impossible se mêle aux évocations d'un futur post-apocalyptique aux allures de sauvage régression, dans une vision de l'Histoire antitéléologique. Pareillement, le politique, le psychologique, l'éthique se signalent par leur absence en tant que potentiels discours de vérité, assurés d'un sens.

À l'héritage du soupçon, écrit Dominique Viart, s'ajoute la défection envers tous les systèmes d'explication globale du monde : les "grands récits" de la religion, de l'idéologie, de l'Histoire. [...] Aussi la littérature, critique, ne peut plus s'écrire sur fond de système de pensée : plus de "roman à thèse", plus d' "autorité fictive" (Susan Suleiman) : la fiction a perdu son autorité énonciative²

Conscience critique, c'est donc, aussi, une « conscience malheureuse » qui se laisse percevoir derrière ces récits. « Dans l'univers de Chevillard, écrit Pierre Jourde, la conscience exerce une force dévastatrice. Par nature, elle nie. Rien ne lui paraît sérieux,

¹ Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables*, op. cit., p. 208.

² Dominique Viart, « Fiction(s) en question », *Le Roman français au tournant du XXIe siècle*, (sous la direction de) Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel, Marc Dambre, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 289.

justifié, nécessaire. Conscience malheureuse, donc, dans sa soif de nostalgie, d'irréfutable, sa soif de concret.»¹

La conscience, chez Chevillard, est d'abord une conscience littéraire. Entre une sensibilité aiguë à certaines œuvres de la modernité ayant atteint le plus haut degré d'accomplissement (Beckett, Michaux) ou à celles d'un passé plus lointain (Sterne) et une attention lucide, vigilante à l'égard des pesanteurs et des chausse-trappes de la littérature (mimétique) et du langage (le cliché), elle trouve une voix originale dans la confrontation avec les formes, les codes, les usages.

La solution chevillardienne à l'équation qui se propose aux écrivains contemporains (selon Dominique Viart, « assouvir le désir de fable d'une époque sans renoncer aux expériences autrefois tentées et aux soupçons largement justifiés »²) nous semble se situer dans cet « entre deux », cette voie pavée d'ambivalence : écrire *avec* et *contre* la littérature , *avec* et *contre* la langue, *avec* et *contre* la logique.

Les romans de Chevillard sont animés d'un évident bonheur narratif. Les micro-récits dont l'œuvre foisonne, l'appétence pour la forme conte le manifestent avec éclat. Ni l'histoire ni les personnages n'ont disparu. La délectation narrative, cependant, ne s'exerce que sous l'emprise d'une opposition résolue à ce qui semble, du point de vue des narrateurs, constamment menacer l'écriture : verser un livre de plus dans la somme des livres qui prétendent donner du monde, du réel, du sujet, une représentation stable. L'histoire s'élabore contre la vraisemblance, contre, pour finir, le fin mot de l'histoire. Les personnages ne cessent jamais d'affirmer leur existence de papier, la souveraine désinvolture du narrateur. Le réel, le sujet, ne sont pas pour autant évacués. Mais leur prise en compte ne s'effectue jamais que dans le geste qui montre leur perpétuelle résistance à se laisser représenter.

Il semble que les récits de Chevillard puisent leur origine dans un constat – qui pourrait être mélancolique -, une évidence qu'il ne s'agit plus, aujourd'hui, de discuter :

¹ Pierre Jourde, « L'Œuvre anthume d'Éric Chevillard », *La Littérature sans estomac*, Presses Pocket, Esprit des péninsules, 2002, p. 339.

² Dominique Viart, « Fiction(s) en question », *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 287.

l'impossibilité de raconter « comment c'est », pour reprendre un titre de Beckett. Il faut pourtant commencer, c'est à dire, pour celui que la littérature requiert autant qu'il s'en défie, se mettre à l'ouvrage, malgré tout, écrire.

Nous avons vu combien Chevillard est expert dans ces manœuvres dilatoires qui repoussent le récit, le suspendent (quand celui-ci n'est pas donné pour absent) ou le font bifurquer. Chemin faisant, cependant, un récit - ou plusieurs récits dans le cours d'un seul - se construit. A partir d'une situation narrative ténue et extravagante, improbable au point de paraître un fil près de se rompre, s'agrègent des séquences qui contestent, minent la continuité, la causalité, la cohérence d'une histoire. La digression, le coq-à-l'âne, figures reines du récit chevillardien apparaissent comme les possibilités d'échappée que semble poursuivre la narration. Dans nombre de ces récits, à la trame narrative se substitue la couture de séquences autonomes, de fragments, unifiés selon la fantaisie du narrateur.

« Empaillons Palafox ! » L'ultime interjection qui clôt *Palafox* possède ce double sens paradoxal : de même qu'il semble abusif d'imaginer « empailler » la créature protéiforme, par essence fuyante, rétive à toute figuration, de même y est-il possible d'entendre la parole d'un narrateur qui se résigne à laisser prendre forme un récit qui n'a eu de cesse, jusqu'à la fin, de fuir l'ordre de la représentation. Empailler Palafox / *Palafox* consiste alors à donner une forme nette, reconnaissable, à un objet (l'animal, le récit) qui s'évertue à lui échapper, s'élabore contre la mimésis, le rationnel, l'esprit de sérieux.

L'« entre-deux », c'est l'espace que la narration s'efforce de dégager, la voie qu'elle cherche à se frayer, entre les usages et les grands schèmes narratifs caducs de la littérature mimétique, d'un côté, et certains sommets littéraires produits par la modernité, de l'autre. Si les formes anciennes, traditionnelles (le roman réaliste du XIXe siècle, sommairement qualifié parfois de roman « balzacien ») ne sauraient plus convenir, sans doute aussi sont-elles ressenties comme dotées encore d'un pouvoir qui les fait, d'une manière ou d'une autre, et ne serait-ce que partiellement, perdurer et s'offrir comme des modèles, comme « le "naturel" du roman »¹, qu'il est toujours d'actualité de contester. Cet entre-deux est

¹ Dominique Rabaté, « A l'ombre du roman : propositions pour introduire à la notion de récit », dans (sous la direction de) Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois, *Le Roman français aujourd'hui, op. cit.*, p. 46.

figuré notamment par la tension entre le rêve d'accomplissement du livre absolu (le *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, le grand poème de l'Afrique, le livre sans Nisard, ou celui rêvé par Crab en combinant de toutes les façons possibles les mots du dictionnaire,...) et l'actualisation d'un récit autour de son absence.

Chez Chevillard, l'inscription dans cet « entre-deux » induit une narration qui donne une large place au « second degré », qui prend le parti du jeu. Fictions critiques, ces romans sont aussi des « fictions joueuses », selon le terme employé par Bruno Blanckeman pour désigner ces récits pour lesquels « l'ironie assure [...] une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision ».¹

Les romans d'Éric Chevillard laissent clairement apparaître les ressorts d'une écriture ludique. D'un même mouvement, ils mettent en lumière le caractère pesant, figé, déceptif, d'une littérature visant à se donner pour une traduction fidèle du réel, et choisissent de désertter la scène, pour inventer autre chose. Fuyant les registres du pathétique, du tragique ou du cynisme, ils se présentent d'emblée comme des « contre-propositions », mues par le jeu et la fantaisie. On peut, à cet égard, parler d'une forme de consubstantialité de la lucidité critique et de l'invention d'un monde. « Le pari de Chevillard consiste à passer directement de la négation à l'affirmation », écrit Pierre Jourde. [...] Une substance se rassemble autour d'un noyau métaphorique, d'un mot qui passe, d'une possibilité qu'on écarte, et le texte se fabrique de tout ce qu'il exclut. »²

Sur l'inaptitude foncière du récit à représenter, et le désintéret proclamé pour la duplication, s'élabore immédiatement un monde fictionnel ouvert à la plus grande fantaisie.

Ce jeu, cette prise à partie ludique du langage - récits mimétiques, discours de vérité, langage figé - s'effectue dans une double visée. La confrontation avec les genres constitués, la mise en scène ironique de leur inanité se double, en effet, pour le narrateur, d'une tendance à saper sa propre énonciation, à ne pas l'exclure du doute et de la mise en question, ou, du moins, à la tenir à l'écart d'un discours rationnellement tourné vers

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002, p. 61.

² Pierre Jourde, « L'Œuvre anthume d'Éric Chevillard », *La Littérature sans estomac*, *op. cit.*, p. 339.

l'expression d'une connaissance, la communication d'un savoir.

L'humour (incluant l'autodérision) est le mode privilégié par lequel s'énonce le défaut d'adhésion, pleine et entière, du narrateur à l'égard de sa propre parole. La parole de « moraliste » (façon XVIIe siècle) qui peut, par exemple, s'esquisser dans certains énoncés, trouve, dans le cocasse ou le loufoque de son expression, une distance avec le statut d'autorité ordinairement conféré à une telle énonciation. L'« instabilité » de l'énonciation, qui pratique l'enchaînement souvent saugrenu du raisonnement et de sa conclusion, ôte à celle-ci la puissance de s'ériger en parole assurée d'elle-même. S'écartant de l'esprit de sérieux, elle affirme la relativisation, sinon des préoccupations humaines (« l'angoisse de vivre et mourir », pour reprendre les mots du narrateur de *Du Hérisson*) qui constituent le fond toujours inquiet de l'écriture, du moins des discours qui les énoncent, leur donnent forme. Elle signe un mélange d'adhésion et de distance des narrateurs et des héros par rapport à leur propre dire.

Le caractère d'excentricité qui s'attache aux narrateurs ou aux personnages, voire l'espèce de folie douce qui définit certains de ces derniers, participe de cette volonté d'inscrire l'énonciation dans un autre registre que celui du premier degré, du sérieux, du rationnel. Ces personnages sont les vecteurs d'une pensée qui cherche à s'énoncer entre le sérieux et l'insignifiance, entre la raison et le non-sens.

Avec l'humour, la charge poétique du discours détourne celui-ci de l'argumentation rationnelle. En témoigne ce passage de *Préhistoire* :

(Le souffle du peintre attaquait déjà, au moment même de leur exécution, les figures que sa main formait, car l'homme qui respire ne peut regarder sans effroi l'œuvre qu'il crée et qui lui survivra, et son ambition de durer à travers elle est obscurément combattue par le désir contraire, de l'anéantir tant qu'elle est en son pouvoir, tant qu'il est encore le plus fort, raison pour laquelle les œuvres finissent à leur tour par mourir, usées ou détruites, elles portaient ce désir de mort en elles depuis le premier instant de leur conception – mais je n'ai ouvert cette parenthèse que pour en arriver là, j'y suis, et la refermer violemment.) (P, 111-112)

« Car », « raison pour laquelle », ces simulacres d'articulations miment le raisonnement logique. Au terme de la « démonstration », c'est une vérité d'un autre ordre que l'ordre rationnel qui s'énonce, une vérité que nous qualifierons de poétique.

L'humour, la poésie : c'est dans leur permanente association que les récits de Chevillard puisent leur profonde originalité. C'est par elle que s'accomplissent simultanément la visée critique et l'action créatrice. En même temps qu'ils sont employés à dénoncer et contrer le réalisme romanesque, les codes narratifs, ils travaillent à donner à la fiction une forme qui est celle, toujours, de l'inattendu. A l'« esthétique de la désinvolture »¹ (critique, négative), se mêle une esthétique de la surprise. Multipliant les jeux verbaux (syllepses, métaphores réactivées, travail sur le cliché) comme les jeux avec la logique (paralogismes, paradoxes, renversements), la narration les utilise comme des pistes à suivre pour le récit : l'incongru, le loufoque, contre la rationalité ; la fantaisie, contre le pathos, ou l'expression lyrique.

Si l'on peut parler pour ces récits d'une « aventure de la conscience », c'est parce que l'attention du lecteur ne cesse jamais d'être alertée, orientée par le narrateur vers ce qui se trouve être, au fond, le seul sujet d'importance : le langage. Se voulant une entreprise de libération, pour l'imagination et la pensée, ils ne cessent d'indiquer leur qualité d'objet littéraire. Ce faisant, ils se proposent comme la mise en forme des limites (manques, mensonges) et des pouvoirs de la littérature : ménager pour l'esprit des espaces hors des cadres trop stricts, des opérations systématiques, des lieux communs.

Il est, à cet égard, tout sauf indifférent que les narrateurs ou les héros de ces récits soient presque toujours des écrivains, manifestent, en tout cas, une relation étroite avec l'écriture : c'est leur rapport aux mots, au langage, dans leur confrontation au réel, à l'instant de raconter, qui se trouve au centre de la scène, objet ultime du récit.

« Refaire le monde », l'expression, qui définit le projet des narrateurs, peut s'entendre dans ses deux sens : celui d'une parole bavarde, agile mais un peu vaine, sans conséquence, comme celui d'une récréation, en effet, une réécriture ludique du monde, à visée poétique, propre à stimuler l'imaginaire. Les récits de Chevillard échappent au premier en accédant au second. Le jeu qu'ils mettent en scène, donnent à voir, invite le lecteur à une expérience poétique.

¹ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières*, *op. cit.*, p. 62.

Le poétique, chez Chevillard, a besoin du narratif. Il naît d'une langue qui s'affronte, « se frotte » au récit, sans rien vouloir lui céder. Tout en contre-pied, pied-de-nez, acrobaties, zigzags déroutants, combinaisons insolites, il est un jeu avec des fantômes. : fantômes de personnages, fantômes d'histoires, fantômes de sens, fantômes de style. Fantômes, les figures consacrées de la représentation du réel deviennent des fantoches, marionnettes désarticulées entre les mains d'un narrateur exhibant les ficelles.

Réactualisant le projet flaubertien, le livre, chez Chevillard, se rêve *livre sur rien*. Il ne saurait évacuer le réel,

mais "le réel m'a toujours semblé quadrupède", dit Segalen. On voudrait pouvoir inventer autre chose. Quoi ? Eh bien justement : rien. Le rien. Quelle légèreté soudain ! Quel essor ! Tous nos fardeaux à bas. La langue alors comme pure extase, jubilation, danse, harmonie, et réforme radicale des lois de ce monde, y compris et surtout de ses lois physiques. [...] Le livre sur rien, ce serait le grand déménagement du monde hors de ses greniers et de ses caves. Sur le trottoir, les encombrants, tout ce qui pèse et depuis toujours nous plombe, on s'en va, on laisse tout, on existera dans la langue, dans le livre sur rien, fait de mots justes et si bien articulés que rien précisément dans les phrases qui le constituent ne grippe ni ne grince¹.

Bruno Blanckeman a souligné la « nature indécidable » de nombre de romans contemporains, leur « indistinction des imaginaires romanesque et poétique »². Dans cette perspective, « la fiction se voit contestée par le récit même qui l'instaure »³. Sans doute l'œuvre de Chevillard s'intègre-t-elle dans cette littérature contemporaine, pour laquelle « la pratique du roman fait sens : ni conservatoire comme jadis, ni laboratoire comme naguère, elle *réanime* la langue. »⁴

Pour renouer comme jamais avec le désir de narration, et comme souvent avec le plaisir du conte, la fiction n'efface pas, de son rapport à la langue, ce sentiment de déperdition. Elle en fait le support d'une fiction qui, depuis la narration, question ses propres manques, s'inquiète de ce qui échappe aux figures référées de la réalité comme de ce qui agit en marge, ou à l'encontre, de celles du sujet. ⁵

¹ Éric Chevillard, « J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *art. cit.*

² Bruno Blanckeman, *Les Récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard, op. cit.*, p.16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Bruno Blanckeman, *Les Fictions singulières, op. cit.*, p. 94.

⁵ *Ibid.*, p. 95-96.

Si des traits d'une écriture postmoderne peuvent se retrouver dans les récits de Chevillard, ceux-ci s'insèrent aussi dans une lignée plus lointaine. On sait le genre romanesque par essence protéiforme et doté depuis toujours d'une plasticité qui rend hasardeuse sa caractérisation, sa définition en « lois ». L'antiroman a une origine presque aussi lointaine que le roman.

Le roman actuel traverserait-il, comme on l'entend dire parfois, une crise qu'il ne saurait résoudre que par le jeu ? Ainsi formulée la question manque sa cible. L'idée d'une crise des modèles résorbée par un jeu avec les formes caractérise en effet le genre romanesque depuis *Don Quichotte*, au point de constituer un de ses critères de reconnaissance¹.

Dans leur visée anti-réaliste, dans leur contestation joueuse des codes narratifs, dans leur rapport à la langue, critique et poétique, ces récits proposent une relance de la fiction, un renouvellement des formes romanesques. Le doute, la mise en question, le rejet s'effectuent dans le geste même par lequel s'affirme, encore et malgré tout, un « désir de fable ».

¹ *Ibid.*, p. 93.

ANNEXE – Résumé des romans d'Éric Chevillard

Si les livres d'Éric Chevillard se sont assez rapidement attiré des éloges de la part des critiques littéraires et suscitent un intérêt croissant, notamment parmi le monde universitaire, ils restent encore assez largement méconnus, et non seulement du grand public.

« L'insuccès de mes livres confine au phénomène de société », (DH, 12) confie le narrateur de *Du Hérisson*, derrière qui il n'est pas interdit d'entendre la voix de l'auteur. C'est pourquoi il nous a paru judicieux d'ajouter à cette étude une présentation de cette œuvre, en effectuant un rapide survol des récits qui la composent et en y observant déjà quelques traits, certains accents, à travers lesquels s'énonce une voix singulière (*unique et étonnante*), sinon reconnue par tous reconnaissable entre toutes.

« Mourir m'enrhume, c'est amusant. » Ainsi commence le premier récit d'Éric Chevillard, paru en 1987, *Mourir m'enrhume*. Il faut nous arrêter un instant sur cette première phrase, d'emblée caractéristique du jeu avec le langage qui parcourt toute l'œuvre. Plusieurs significations peuvent s'y percevoir. « C'est amusant » : cette deuxième partie de phrase peut s'appliquer aussi bien au *fait* énoncé (avec le télescopage de deux ordres de réalité bien distincts, sinon contradictoires, l'un tragique, l'autre du plus bas prosaïsme et sans nulle gravité), qu'à l'*énonciation* elle-même, mêlant ces deux niveaux dans une formulation oxymorique. Mais puisque « Mourir m'enrhume » reprend l'énoncé qui donne son titre au livre, cette première phrase peut également s'entendre comme une sorte d'avertissement au lecteur : ce livre fera, aussi, sourire. Au-delà de ce premier roman, la phrase prend presque, avec le recul dont nous disposons, valeur programmatique, en annonçant l'œuvre à venir : l'humour - mais pas seulement, la poésie aussi, avec, dès l'abord, un jeu sur les sonorités - y aura une très large part.

Avec *Mourir m'enrhume*, c'est par le récit d'une agonie que l'œuvre débute. Cloué au lit dans une chambre que lui loue Suzie Plock, veuve de son ami Martial Plock (« un fameux crétin »), le narrateur, Monsieur Théo, vieillard récalcitrant et joueur, sent proche sa fin et rêve de tuer avant de mourir.

Distribué en courts chapitres, le récit est jalonné par les irrptions et le pénible affairément de Suzie Plock auprès de M. Théo, seule ou affublée de ses amies, veuves comme elle, comme elle méprisées et raillées par le vieillard, et les visites de Lise, la fille des épiciers, que M. Théo a envoyé chercher pour qu'elle lui fasse la lecture. Ces irrptions du monde extérieur sont donc de deux ordres : conforme et honni du côté de madame Plock et de ses acolytes - auxquelles il faut ajouter les apparitions fugaces d'un médecin et d'un abbé en représentants de l'ordre moqués ou rabroués - ; teinté d'innocence (non sans une pointe de cruauté) et de fantaisie à travers la personne de Lise, petite compagne de jeu, complice prête à suivre ingénument M. Théo jusque dans ses vellités de meurtre : « Alors, qui on va descendre, M. Théo ? » (MM, 29) Pour finir, ce sera M. Théo lui-même, laissant, à la dernière page, la fillette lui administrer ses gouttes en quantité excessive.

En contrepoint s'énoncent les monologues de M. Théo, où la vie, la mort, le passé, le présent s'affirment comme les sujets sérieux d'un discours non sérieux, sur un registre mêlant gravité et cocasserie, qui prend souvent l'aspect d'énoncés aphoristiques (« Vieillards nus qui tenez à la vie, ne vous attardez pas près des corbeilles à papier. » - MM, 35)).

Ce premier récit voit d'emblée se mettre en place, dans la relation qui unit les personnages de M. Théo et de Lise, la figure d'une relation qui se construira, livre après livre, entre la figure du narrateur et celle du lecteur. Entre ces deux personnages du vieillard agonisant et de la fillette, le lien est de lucidité et d'innocence, de désenchantement et de fantaisie, telle la connivence, voulue, provoquée, par un narrateur en quête d'un lecteur conscient et accessible aux jeux de l'imagination. Le chapitre XXX, à cet égard, nous présente une Lise spirituellement jumelle du narrateur, énonçant des formules que M. Théo pourrait sans peine, tout comme les narrateurs des livres qui suivront, assumer lui-même. « Et si nous décidions de changer d'ère, monsieur Théo ? Pour en finir une bonne fois et passer à la suite, enfin, avec ces nouvelles têtes et de nouvelles bêtes marrantes qui volent dans l'eau et mangent des pierres, tout est possible, monsieur Théo... si l'océan gèle, on y verra les hippocampes encore mieux que dans les presse-papiers... » (MM, 87)

De cette connivence figurée par le lien entre ces deux personnages et, au-delà, entre le narrateur et le lecteur, nous pouvons trouver confirmation dans les noms qui sont les leurs. "Lise" laisse entendre le verbe "lire", tandis que dans "Théo" résonne l'écho du "créateur", narrateur (auteur ?) de ce récit.

C'est encore la mort que l'on trouve au centre du deuxième livre de Chevillard, *Le Démarcheur*. Et le rêve de destruction qui animait M. Théo s'incarne à nouveau, dans la figure de Monge, le personnage principal. Engagé, tout jeune homme, par monsieur Bénigne père pour devenir premier rédacteur funéraire de l'entreprise de pompes funèbres qu'il venait de créer, c'est aujourd'hui un vieil homme, au service de monsieur Bénigne fils, qui a pris la succession de la "Marmor" (nom dans lequel - si l'on y entend une collision de la "mort" et de "se marrer"- on peut encore déceler un oxymore, qui nous rapproche de la phrase inaugurale de *Mourir m'enrhume*). Monge est le fleuron de l'entreprise. A côté de lui, Cloquet, l'autre rédacteur, tout en médiocrité, combine comiquement les fonctions de faire-valoir et de souffre-douleur. Muni d'un carnet dans lequel, en "poète", il consigne ses épitaphes, Monge épuise ses journées en filatures, aux basques de passants glanés au hasard, clients en puissance de la Marmor, puisque la mort guette chacun. Mais Monge rêve plus grand. L'anéantissement de tous les hommes jusqu'au dernier (« [...] les descendre tous un par un, finir par ses collègues, fossoyeurs et marbriers, qu'ils offrent d'abord à chacun une digne sépulture. » - D, 53), telle est la mesure de son désir, actualisé dans un délire d'apocalypse s'achevant sur l'étripage mutuel des employés de la Marmor et laissant un monde dépeuplé dans lequel Monge se sent renaître.

Palafox, qui donne son nom au troisième livre de Chevillard, est cette créature impossible, protéiforme, insaisissable, étrangère à tout référent, échappant à (se moquant ouvertement de) toute représentation. Tour à tour méduse, martin-pêcheur, oursin, affublé de défenses, doté de crin, d'écailles, de plumes, de sabots, d'aileron, revêtant mille apparences - donc aucune -, se métamorphosant parfois dans le cours d'une même phrase,

(« L'ornithologue l'attrape par une patte, l'autre pince lui broie la main. Il lâche prise. Palafox libéré sautille jusqu'au caniveau. Dans l'eau, il retrouve toute son aisance - favorisé par le courant, il atteint bientôt une bouche d'égout et se laisse aspirer, tête la première, au risque d'abîmer sa majestueuse ramure. » - Pal, 51), c'est pourtant bien autour de cette créature inconcevable et omniprésente (Palafox est un paradoxe) que gravite un monde, s'enchaînent des péripéties, s'animent des personnages semblant tout droit sortis d'un roman d'une autre époque : Algernon Buffoon et sa fille Maureen, demeurant tous deux à La Gloriette ¹; Chancelade, futur mari de Maureen, lieutenant de son état, appelé au front et effectuant des retours à la Gloriette lors de permissions; Olympie, la rude et efficace servante que les Fontchevade ont mise à la disposition d'Algernon pour dispenser les soins que requiert Palafox; Sadarnac, le patron-pêcheur du Remora, enfin les professeurs Zeiger, Cambrelin, Pierpont et Baruglio, caricatures de scientifiques engagés dans de vaines disputes concernant la problématique identité de Palafox.

Le récit s'organise autour des tentatives de capture, d'appivoisement, d'éducation d'un Palafox absolument rétif, cela va sans dire, à toute forme de saisie (et annihilant l'ambition d'Algernon de l'exhiber devant ses connaissances, au nombre desquelles les Swanscombe et les Franc-Nohain, dont Palafox, lors de la réception finale, décapitera le scottish-terrier, semant une dernière fois le chaos avant d'être exterminé), des battues organisées pour appréhender l'"animal" lancé dans une sauvage entreprise de destruction, des moyens, enfin, envisagés pour s'en débarrasser.

Le récit suivant, *Le Caoutchouc, décidément*, a pour personnage principal Furne. Celui-ci est animé d'un vaste dessein : modifier l'ordre des choses, refaire le monde. C'est qu'il a contre cet ordre, contre ce monde, d'innombrables griefs. A dire vrai, tout lui est motif d'insatisfaction. « Furne est par exemple hostile au principe des giboulées de mars. » annonce la première phrase. « Si ce n'était que ça, mais non, il ferait face, ou le dos rond, mais il n'est rien au sujet de quoi il ne trouve à redire, sans avoir à chercher il trouve, des vices de forme ou de fabrication en toute chose, de graves imperfections, des abus, des

¹ Nom dans lequel on pourra lire un hommage à Jules Renard, qui avait baptisé ainsi sa maison à la campagne.

petitesses, (...) » (CD, 7)

Furne a déjà en tête le titre de l'œuvre qu'il médite. Ce sera le *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*. Interné (mais Furne dirait plutôt abrité pour y mener à bien sa salvatrice entreprise) dans la "fondation" que dirige le professeur Zeller, Furne y fait la rencontre de sept doux dingues (à ses yeux, plutôt des collaborateurs). Il y a là, Pumpe, l'artiste délicat qui remodèle tout ce qui passe à sa portée, Toost, qui balance continûment la tête d'avant en arrière en émettant un bourdonnement, Marpon qui, chaque matin, décide de l'humeur qui sera la sienne le jour durant et se grime en conséquence, Tormenti, sorte d'inventeur, toujours muni de sa boîte à outils, Cardone, un ancien militaire en fauteuil roulant, dont la clameur régulièrement lancée, "A l'assaut !", évoque l'extravagance du film de Frank Capra, *Arsenic et vieilles dentelles*, Madame Caze, dont la boulimie n'est pas autrement désignée que comme la marque d'un appétit qui fait plaisir à voir, Clara Lapse enfin, en qui Furne préfère voir une pâle et frêle jeune femme, dont le charme et la beauté l'émeuvent, plutôt qu'une simple anorexique.

La loufoquerie poétique du récit réside autant du côté de la narration que de celui de l'histoire. Dans les portraits des personnages, en premier lieu : face à l'ordre rationnel des choses, ils sont les représentants, du point de vue de Furne - en qui l'on peut sans peine reconnaître un délégué du narrateur -, d'un univers où l'excentricité, l'inadaptation, la folie douce ont partie liée avec la créativité, la surprise, l'originalité, le charme, et ont pour fonction de réfracter cette volonté, de Furne comme du narrateur, d'une recreation ludique de cet ordre, d'un ré-enchantement du banal.

Dans le cours de la vie à la Fondation, en second lieu, (que l'on peut, en transparence, imaginer être le cours ordinaire d'une quelconque institution psychiatrique), où repas, toilettes, promenades dans le parc, et autres faits peu remarquables, se voient soumis à un traitement qui les transfigure en épisodes "comico-poétiques". Chaque micro événement fournit à Furne - sorte de conspirateur poétique œuvrant secrètement pour le bien commun - l'occasion de noter un vice supplémentaire dans l'ordre des choses, que son *Manifeste* se fera fort de corriger.

La seconde moitié du récit narre une sortie du petit groupe à la ferme, encadré par Céleste, puis d'un pique-nique. Mince trame, mais qui donne matière, là aussi, à une semblable transfiguration, en passant par une manière de pastiche d'intrigue policière à propos de fromage oublié, pour aboutir au car hoquetant et refusant de démarrer pour la route du retour, confirmation que ce monde, décidément, ne fonctionne pas.

Cinquième et septième livres de Chevillard, *La Nébuleuse du crabe* et *Un Fantôme* sont tous deux centrés sur le "personnage" unique de Crab. A l'instar de Palafox, cristallisation paradoxale, irréaliste, d'éléments hétéroclites, et plus encore, incompatibles, Crab unit, assemble en son irréalité "personne" des traits propres à déjouer toute volonté de représentation. Tout au long des deux livres, il est maintenu dans un vide référentiel, fantôme en effet, ne donnant "corps" qu'à une absence (un individu admettant la représentation), ne "prenant corps" que dans l'ordre du texte, du langage.

Ces deux récits se présentent comme des enchaînements de fragments plus ou moins arbitrairement regroupés en sections (certains ensembles pouvant révéler une unité thématique suffisante pour permettre de leur attribuer un titre imaginaire, "Crab et les femmes", "Crab mourant", "Crab en son logis"...), numérotées de 1 à 52 dans *La Nébuleuse du crabe*, réparties en dix-neuf chapitres dans *Un Fantôme*.

Insaisissable, contradictoire, illogique, tel apparaît Crab. Le lecteur de *La Nébuleuse du crabe* est d'emblée prévenu: « Il ne dit rien qu'il ne démente avec la dernière énergie et quantité de preuves à l'appui, quelques instants plus tard, avant d'opposer à ces mêmes preuves de solides arguments qui les ruinent définitivement, sauf élément nouveau. Or cet élément nouveau, Crab est toujours en mesure de le fournir. » (NC, 8) Et le paragraphe de se clore sur cette litote humoristique : « Sa ligne de conduite n'apparaît donc pas très clairement. »

Nulle histoire vraisemblable, nulle continuité, pas même une apparence physique stable, voilà bien Crab, en effet : une nébuleuse, un fantôme, créature faite pour décourager les "amateurs de réalité" (on trouvera l'expression dans *Les Absences du capitaine Cook*),

Crab non pas revenu d'entre les morts, mais comme advenant d'entre les mots, puisant sa "forme" dans les mots, sans autres cohérence, identité, substance que celles que lui procure un discours qui, pour être allègrement moqueur à l'égard de l'illusion romanesque comme des impératifs logiques et rationnels, n'en est pas moins porteur d'image et de sens.

De formules aphoristiques (« Chaque jour qui passe éloigne Crab du jour terrible de sa naissance. » - NC, 112) en courtes histoires plaisantes, absurdes ou teintées d'humour noir, de notations extravagantes en paraboles incongrues (ainsi Crab, affublé d'une langue, en cire est-il contraint de parler sans cesse afin que sa langue ne se fige pas définitivement dans sa bouche. « Il parle donc, il dit n'importe quoi, une chose et son contraire, que l'éléphant devrait se vêtir de daim, et on s'imagine qu'il délire, tandis qu'il lutte contre la mort. » - NC, 15), le portrait qui se dessine s'élabore sans souci, ou plutôt *contre* tout souci d'une quelconque reproduction fidèle, détaillée, "ressemblante", sans pour autant aboutir à ne rien dire ou dire « n'importe quoi ».

Autrefois archéologue, victime d'une chute qui mit fin à sa carrière, le narrateur de *Préhistoire* - sixième roman d'Éric Chevillard, intercalé entre *La Nébuleuse du crabe* et *Un Fantôme* - est désormais censé occuper les fonctions de guide et gardien de la grotte préhistorique de Pales, prenant ainsi la succession de Boborikine (qui a lui-même succédé à Crescenzo).

Le récit s'ouvre avec l'exposition bouffonne des difficultés quasi insolubles pour le narrateur à entrer dans l'uniforme de ses prédécesseurs (incluant casquette et souliers), qu'il lui *faut* pourtant revêtir - sa fonction l'exige - et qui n'est pas à sa mesure. Le professeur Glatt (encyclopédiste), dépêché en haut lieu, intervient régulièrement pour rappeler à l'ordre, de plus en plus impérieusement, le narrateur, qui ne cesse de différer sa prise de fonctions effective. Ce fil narratif se double d'un autre : le narrateur de *Préhistoire* n'est pas seulement un guide dont on attend qu'il prenne ses fonctions. Il est aussi le narrateur "en suspens", en souffrance devrait-on dire, d'un autre récit, un récit *à faire*, et sans cesse lui aussi remis à plus tard (le professeur Glatt apparaissant alors, quant à lui,

comme le critique impatient et peu satisfait du cours pris par le récit qui s'effectue sous les yeux du lecteur, et qui n'est pas celui attendu).

Au terme du récit, le narrateur, à qui l'on annonce - devant ses manquements et son entêtement à ne pas répondre aux exigences de sa fonction - qu'on lui cherche un remplaçant, se cloître dans la maison attenante à la grotte et envisage un avenir de peintre de fresques préhistoriques.

Guide, narrateur : les deux statuts sont ici confondus, suggérant la figure d'une même instance capable de conduire un développement linéaire, avec sûreté, sans dévier d'une trajectoire tracée d'avance, balisée jusqu'à son terme (visite de la grotte, dénouement d'un récit), malgré les sinuosités, nœuds et lacets du parcours (galeries, épisodes), confondant du même coup visiteurs et lecteurs. Le double sens du mot "histoire" associe dans un même rejet, aux yeux du narrateur, l'Histoire, née avec l'entrée dans l'écriture, et tout récit à l'impeccable construction, mené sans faille du début jusqu'à son terme. Le refuge dans la préhistoire apparaît alors comme le rêve d'une échappée tout autant qu'un refus d'endosser l'habit (l'uniforme) du narrateur avec les lois supposées du genre.

Le personnage narrateur d'*Au Plafond*, le récit suivant, présente l'étrange particularité de porter en permanence une chaise renversée sur la tête. Prescrit par un médecin lorsqu'il était enfant, au motif de le faire pousser droit, il en a délibérément prolongé l'usage. En compagnie de Kolski, artiste versé dans d'insolites expériences (comme, par exemple, de se suspendre par les pieds à un crochet à viande pour mieux faire venir les idées, ou de travailler sur lui-même une « puanteur défensive » - AP, 43), le narrateur s'installe sur le chantier abandonné d'une bibliothèque, où s'agrège progressivement autour de lui une petite troupe composée de personnages singuliers. Il y a là Topouria, le grutier, doté de "projets de réorganisation générale" - comme un rappel du *Manifeste* de Furne. Ayant perdu son emploi parce qu'il voulait édifier le pont à la construction duquel il travaillait dans l'axe du fleuve afin de permettre à celui-ci d'enjamber l'océan, Topouria agit comme s'il était encore aux commandes de sa machine ; Mme Stempf, une femme aux proportions formidables, qui retient ses enfants dans ses

flancs pour les protéger du monde. C'est pour eux qu'elle se gave de friandises et de gâteaux, qu'elle danse et qu'elle chante, qu'elle raconte des fables ; Malton et Lanson, ce dernier poussant la chaise roulante du premier ; Egger, l'homme aux innombrables aspects, tout entier dévoué au narrateur ; Méline, pour finir, la jeune femme dont s'éprend le narrateur.

Comme dans *Le Caoutchouc, décidément*, ce sont là sept personnages associés, en rupture avec le monde, chacun doté d'une grâce impuissante, d'une innocence loufoque, d'une délicatesse inaperçue. Chassés du chantier par les forces de l'ordre, c'est avec le plus grand naturel qu'ils éliront domicile au plafond de l'appartement des Raffin - les parents de Méline, englués dans un conformisme bourgeois - propre à stimuler encore un peu plus leur ambition de ne plus regagner le sol, de s'étendre au contraire, voire de croître.

Utilisant le dispositif de l'édition savante ("Préface", "Notice sur la présente édition", "Notice" d'introduction à chaque texte, notes de bas de page, "Chronologie", "Table des matières"), *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, paru en 1999, se présente comme la publication d'œuvres inédites d'un écrivain décédé ayant connu le succès, Thomas Pilaster, par son "ami" Marc-Antoine Marson, obscur poète n'ayant jamais obtenu la moindre reconnaissance.

Le texte constituant l'appareil critique et la chronologie est assumé par Marson, commentant les différentes œuvres de Pilaster proposées au lecteur, à savoir : *Le journal de 1952* ; *La Vander fils compagnie*, une nouvelle policière ; *Autant d'hippocampes*, un recueil de formules poétiques ; *Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans nos campagnes*, un court récit ; *Conférence avec projection*, un texte écrit par Pilaster pour la scène peu après la mort de sa compagne, Lise ; le *Carnet de 1991*, continuation de carnets publiés sous le titre *Fabrique d'extraits élaborés dans la vapeur et le vide* ; *Capacités réduites*, enfin, recueil de haikus. Le troisième personnage du récit est Lise, la compagne de Pilaster, décédée avant celui-ci, et dont Marson était lui-même épris.

A travers les notes et les commentaires de Marson sur l'œuvre et la vie de Pilaster transparait la jalousie haineuse du premier à l'égard du second. Une autre histoire se joue en filigrane, qui se révèle progressivement au lecteur, au gré des indices laissés par Marson dans son commentaire. Que celui-ci soit le meurtrier de Lise (victime d'une chute mortelle lors de la visite d'une grotte préhistorique en compagnie de Pilaster et de lui-même), puis de Pilaster (dont la mort est classée sans suite), ne fait, *in fine*, guère de doute.

A travers les figures de Marson et de Pilaster, et leurs textes respectifs, se met en place un jeu de miroirs à multiples faces. Il n'est pas toujours aisé, dans le personnage de Marson, de faire le partage entre, d'une part le porte-parole autocritique, auto-ironique, ou tout au moins sujet au doute, de l'auteur à l'égard de son propre travail, de l'autre le critique sans perspicacité, lourd, tendancieux. Lucide ou de mauvaise foi, c'est en dernier ressort au lecteur qu'est laissée l'appréciation de la pertinence des jugements prononcés par Marson. Quant à Pilaster, celui-ci peut faire figure, au moins en partie, de double de l'auteur, par la proximité, la parenté que l'on peut relever dans les écritures (nombre de textes de Pilaster évoquent l'écriture d'Éric Chevillard) sans pour autant identifier l'une à l'autre.

"Notre homme" : le "personnage" central du roman *Les Absences du capitaine Cook* ne sera pas autrement désigné, tout au long du récit, que par cette anonyme formule. C'est que, à l'instar de Crab, il s'agit plutôt d'un simulacre de personnage, dont l'une des fonctions est justement de balayer, en s'en jouant, tous les traits qui caractérisent cette notion.

Le texte est divisé en deux parties, et trente-trois chapitres (dix-sept pour la première partie, seize pour la seconde). Chaque chapitre est précédé de quelques lignes, pastiches de sommaires censés annoncer, dans certains romans, le contenu narratif qui va suivre. En réalité, ces lignes sont généralement sans aucun rapport avec la suite et constituent des séries indépendantes, affichant, de surcroît, une extrême désinvolture à l'égard des codes narratifs. D'articulations non motivées en indications temporelles aberrantes, le récit se joue de toutes les conventions. Et si des histoires s'enchaînent, si des

"personnages", malgré tout, s'y rencontrent (on croisera Maël l'ermite, noyé dans son lac intérieur, deux femmes attachées par les cheveux à leur insu, la danseuse étoile Asia Lambre, frère Savarin, la cuisse martyrisée de Charlotte Petitgirard, et bien d'autres), c'est sous l'empire d'une confrontation jubilatoire avec certains automatismes, du langage comme de la littérature narrative, tout autant qu'avec leurs pouvoirs, leurs ressources.

La volonté parodique et la liberté d'invention, la contestation en acte (par la narration) et les élans d'une imagination échevelée se disputent la matière de ce récit, qui semble tout entier cousu de digressions. S'y intègrent des caricatures de contes et d'aventures tout en extravagance, dans une suite ininterrompue de coq-à-l'âne.

C'est de nouveau un écrivain qui assume la narration du onzième récit de Chevillard, *Du Hérisson*. Un jour, tandis qu'il s'apprête à se lancer dans une confession autobiographique - dont le titre doit être *Vacuum Extractor*, du nom de la ventouse obstétricale utilisée pour sa naissance -, celui-ci découvre, surgi de nulle-part sur sa table de travail, un hérisson. Tel est l'improbable point de départ du récit.

Dès lors, à travers la succession régulière de paragraphes de dix à douze lignes (en chacun desquels, comme un leitmotiv, ne manque jamais d'apparaître l'entêtante mention du "hérisson naïf et globuleux"), séparés par un blanc, deux niveaux de narration s'entrecroisent : d'une part le présent du narrateur, dont l'imagination et la pensée, "piqués" par l'omniprésence de l'animal, dérivent au gré des associations d'idées, du pouvoir d'évocation des mots (présent ponctué par la mise au feu par le narrateur d'anciens manuscrits, dont des extraits sont livrés au lecteur) ou de la veine critique du narrateur ; d'autre part, des épisodes de son passé (l'enfance, la relation amoureuse avec la cruelle Militrissa Raskopf, l'internat...).

Si le récit réfute constamment le registre de l'introspection, de l'auto analyse ou de l'auto-apitoiement, en un mot du sérieux attaché d'ordinaire à l'entreprise autobiographique, une sorte d'autoportrait se forme tout de même, en des traits qui ne sauraient figurer un visage, une personne, dans toute la minutie de ses replis psychiques, et sans qu'il soit question d'une volonté de parvenir à une quelconque vérité, d'une confiance

en une possible saisie du moi.

Avec *Le Vaillant petit tailleur*, un écrivain, le narrateur, se propose de donner enfin un auteur au conte qui, pour être célèbre, n'en est pas moins dépourvu. Les frères Grimm, en effet, ne sauraient, à proprement parler, prétendre à ce statut (d'auteurs), eux dont le travail a consisté avant tout à collecter l'histoire, de tradition orale, avant de l'enclorre dans un mince récit d'une quinzaine de pages. Le narrateur se fait fort de combler cette lacune : l'auteur du conte, ce sera lui.

Sur plus de deux cent cinquante pages, *Le Vaillant petit tailleur* façon Chevillard offre une réécriture du conte à très large expansion. Certes, les épisodes et les personnages de celui-ci sont fidèlement repris (quoiqu'avec la désinvolture de ton qui sied au parodiste). Mais le déroulement de l'histoire, telle que chacun la connaît, s'effectue à travers mille et un détours, bifurcations, arrêts et redéparts, au gré des caprices, de la fantaisie, de la liberté d'invention d'un narrateur qui, bien entendu, est l'autre héros du livre, vaillant petit tailleur à sa façon, cousant ensemble et selon sa volonté, critique, poétique, ludique, des fragments narratifs disparates.

Oreille rouge, paru en 2005, présente une autre figure d'écrivain en personnage principal. La trame du récit reprend une situation réellement vécue par l'auteur : un séjour au Mali, durant cinq semaines, en résidence d'écriture. Le livre est divisé en trois parties. Les première et troisième montrent le personnage avant son départ et à son retour d'Afrique. L'autodérision y règne, élaborant par touches le portrait d'un héros tour à tour pusillanime, vaniteux, oublieux.

La deuxième partie, qui occupe les trois-quarts du récit, est centrée sur le séjour lui-même. Tout comme *Vacuum Extractor*, l'autobiographie projetée dans *Du Hérisson*, ou, dans *Le Caoutchouc, décidément*, le *Manifeste pour une réforme radicale du système en vigueur*, qui se projetait d'énoncer les nécessaires transformations à faire subir au monde, le "grand poème de l'Afrique" que le narrateur ambitionne d'écrire ne cesse d'être annoncé

(ironiquement), sans jamais s'accomplir. A ce grand récit devant dire le fin mot de l'Afrique, dévoiler son ultime vérité, la donner à voir, à sentir, à entendre, se substitue un récit dont le titre récupère l'appellation un peu ridicule dont les indigènes affublent les touristes blancs qui se rendent sous leurs climats : Oreille rouge.

Quant aux animaux sauvages, emblématiques aux yeux du narrateur, de cette Afrique fantasmée, la girafe, le lion, l'hippopotame, il reviendra sans les avoir aperçus, ne fût-ce que de loin, réduit à les évoquer dans de vaines et dérisoires « citations à comparaître ».

Avec le quatorzième roman, *Démolir Nisard*, l'entreprise de démolition, si souvent à l'œuvre dans les récits de Chevillard, est cette fois dirigée contre la figure d'un personnage ayant eu une existence réelle. Critique littéraire, député, directeur de l'École Normale, académicien, Désiré Nisard fut en son temps le héraut d'un moralisme à géométrie variable, d'une vision décliniste de la littérature française, auteur à ses heures d'œuvres plates et mesquines et menant une carrière politique assez opportuniste.

Dès l'amorce du récit, l'apparente gratuité de l'entreprise saute aux yeux du narrateur. A la question de sa compagne, Métilde, s'enquérant de savoir qui est ce Nisard, la réponse du narrateur fuse : « C'est à peine si on le sait, et d'ailleurs tout le monde s'en moque. » (DN, 8) C'est bien pourtant à une résurrection du personnage qu'il se livre, pour mieux anéantir, une seconde fois, ce représentant honni d'une morale, d'une pensée et d'une littérature étriquées.

La charge ne connaît aucun répit. Le narrateur se laisse progressivement envahir par la figure obsédante de Nisard, qui devient le nom de tous les maux accablant les hommes, jusqu'au plus insignifiant (ainsi, dans des simulacres de dépêches d'agence de presse, incarne-t-il tour à tour un cambrioleur, le capitaine d'un cargo pollueur, un joueur de tennis responsable de l'élimination de l'équipe de France en coupe Davis, un homme politique véreux, un chauffard, etc). Au terme d'une enquête de plus en plus acharnée à débusquer Nisard partout où il se cache (dans une œuvre introuvable de jeunesse, par exemple, *Le Convoi de la laitière*, censément grivoise) et où il ne se trouve pas, le narrateur parviendra

à se glisser dans les habits de l'académicien, dérobés au musée de sa ville natale, et, convaincu d'être lui-même devenu Nisard, à le supprimer en se supprimant.

Émaillé de longs extraits de l'article au vitriol rédigé par Pierre Larousse sur l'académicien, le récit, saturé de Nisard, nous montre un narrateur paradoxalement (mais d'une certaine façon, logiquement) engagé dans le rêve éperdu d'un livre sans Nisard, seulement possible, selon lui, dans un monde sans Nisard. Le seul recours qui lui soit offert est un recours impossible. Le terme de sa quête revient à offrir une victoire posthume à celui qu'il rêvait d'anéantir. C'est d'une absence idéale qu'il est ici question, l'absence de tout ce qui, sous le nom de Nisard, souille, corrompt, désenchante le monde, depuis la nuit des temps. De même que *Au Plafond* s'achevait sur l'impossibilité réelle d'échapper à la gravitation, *Démolir Nisard* se clôt sur un irréalisable rêve d'innocence, ou de liberté, absolue.

En 2007 paraît *Sans l'Orang-outan*. Le récit commence avec la nouvelle d'un événement annonciateur d'apocalypse aux yeux du narrateur (dont le nom, Albert moindre, était déjà utilisé dans un livre précédent, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*), un événement aux conséquences terribles : Bagus et Mina, les deux derniers orangs-outans, aux soins desquels il était préposé, sont morts. Cette perte irrémédiable entraîne le narrateur à prévoir de profonds bouleversements dans le devenir de l'humanité.

Le ton adopté n'est pas celui d'un discours scientifique ou philosophique, d'une analyse des mutations pouvant découler de l'extinction d'une espèce vivante. L'évocation de ce qui est perdu avec cette disparition est d'un autre registre. Si c'est bien la toute puissance bavarde, vaniteuse et destructrice de l'homme qui est visée, la dénonciation s'effectue sur un registre plus poétique que directement politique ou polémique. « Mes articulations grincent. Tous mes gestes pèsent désormais. » (SO, 21)

La deuxième partie du récit (p. 63 à 125) est une description du monde d'après la catastrophe, au sein d'un espace réduit à des étendues de sable, de banquise, de marais, où la nourriture s'est raréfiée, où toute forme d'organisation sociale a quasiment disparu, où règnent l'ennui, la haine et le désespoir, où le rire est signe de démence et l'amour un

tourment à bannir absolument. Le récit prend alors des allures de roman d'anticipation. Des forêts de squelettes constituent les seules zones boisées. Le hurlant, bête monstrueuse, empêche de parvenir au sommeil. La loka, une plante, provoque un doux abrutissement autant que des hallucinations pénibles. Les rêves d'envol, d'ascension, sont voués à susciter d'amères déceptions. Inexorablement, « le pays lui-même s'enfonce en lui-même. » (SO, 105)

Dans une troisième partie (p. 129 à 184), les dépouilles momifiées de Bagus et Mina sont devenues l'objet d'un culte pour la population qui, à l'insupportable réalité ne sait opposer qu'une illusion qui en est devenue l'exacte réplique. Nous assistons alors aux pathétiques efforts d'un petit groupe d'hommes, de femmes et d'enfants, réunis autour du narrateur, mué en chef impitoyable menant les exercices, dérisoires, cruels et voués à l'échec, censés les conduire à devenir eux-mêmes de parfaits orangs-outans.

La quatrième et dernière partie, constituée d'une seule page d'une quinzaine de lignes, annonce la naissance à venir, fruit de délicates manipulations génétiques, d'un rejeton de Bagus et Mina.

Dans le seizième roman d'Éric Chevillard, *Choir*, le narrateur tient la chronique d'un lieu qui figure, après celui décrit dans *Sans l'orang-outan*, un autre enfer post-apocalyptique : l'île de Choir. Vision d'une rare noirceur, le récit est construit autour de deux axes narratifs : d'une part, la description des modes de vie et de penser des habitants de l'île, caractérisés par l'ennui, le désespoir, la cruauté et l'impuissance. Porte-parole des citoyens de Choir, le je du narrateur se dilue dans le nous ; la geste d'Ilinuk, d'autre part, racontée par Yoakam, un ancien, et religieusement écoutée par les habitants de l'île.

Parodie de récit sacré, celle-ci relate la vie mythique du héros (Ilinuk, autrement nommé le Polydactyle car pourvu d'un orteil supplémentaire à chaque pied), qui fut le seul à parvenir à quitter l'île. Elle entretient pour les auditeurs la promesse du retour d'Ilinuk, qui sauvera l'île du cloaque où elle est enlisée. En outre, le roman est ponctué de brefs poèmes et d'incantations à Ilinuk d'une tonalité très prosaïque.

Dans ce récit, l'extrême fantaisie, la puissance imaginative, sont au service de l'invention d'un autre " monde à l'envers ", mais à distance, cette fois, de l'humour loufoque et de la cocasserie que montraient les romans antérieurs à *Sans l'orang-outan* (ce dernier récit marquant déjà un changement) : « Mourir à Choir n'est certes pas à la portée de tout le monde. Le bonheur seul nous tue à coup sûr ; la surprise est telle que notre sang se fige ; contre lui, nous ne pouvons rien » (CH, 196) ; « Nous tâchons de ne pas trop nous mêler les uns aux autres, c'est là le fondement de notre vie sociale. » (CH, 251) Mêlant les registres de la fable, du roman d'anticipation, de la satire, la narration fait retentir une poésie sombre, l'humour noir y est exacerbé jusqu'à la cruauté.

Dino Egger, dix-septième et dernier roman de Chevillard paru à ce jour, offre une autre situation de départ d'allure extravagante. « Que serait aujourd'hui le monde si Homère ou Marco Polo n'avaient pas existé ? » (DE, 7) Renversant la question (dans laquelle sont inclus les noms d'autres grands hommes qui ont infléchi le cours de l'humanité), le narrateur énonce ce postulat : « Il faut se rendre à l'évidence : ce monde est tel parce que Dino Egger n'a jamais existé. » (DE, 8)

Albert Moindre, modeste personnage, sera donc le narrateur d'un récit qui tentera de tirer du néant un être dont l'existence eût changé la face du monde. Dino Egger, "le grand Dino Egger", par son inexistence a laissé un vide dans l'histoire. Ce vide, c'est le réel, déficient, qui l'occupe. L'existence que lui invente le narrateur s'inscrit nécessairement dans une réalité virtuelle, loufoque et poétique. Cent vingt-six inventions dont Egger eût été l'auteur sont ainsi répertoriées au cours du récit (« 37) Le funiculaire stellaire. » - p. 32 ; « 56) Le défroisseur de nerfs. » - p. 45 ; « 73) La scissiparité du célibataire. » - p. 58). On songe, à leur lecture, aux « cent exploits nouveaux » listés par le narrateur du *Vaillant petit tailleur* pour renouveler le conte. L'énumération des inventions de l'inexistant Dino Egger non seulement signale par contre-coup, comme toujours chez Chevillard, un réel défaillant, mais aussi la possibilité pour la littérature de se glisser dans l'espace de ce manque pour inventer autre chose.

La narration est double : assumée par le narrateur, Albert Moindre, dans l'essentiel du roman, elle déroule le récit paradoxal de l'inexistence de Dino. Toutes les conséquences logiques de ce postulat y sont épuisées. Comme souvent, logique et aberration marchent ensemble. D'autre part, clairsemées dans le texte, des notations, entre parenthèses et en italiques, donnent à lire des commentaires sur l'activité du narrateur, montrant celui-ci au travail. Prises en charge par ce que l'on pourrait nommer un « supra-narrateur », ces notes, brèves le plus souvent, peuvent apparaître comme une sorte d'équivalent narratif des didascalies d'une pièce de théâtre : « (*Albert Moindre hésite, il se lève et tourne dans la pièce en mordillant son crayon, enfin il se rassoit à sa table. Coup de poing dessus.*) » (DE, 93)

Un troisième élément narratif coupe le roman en son milieu : il s'agit d'un journal intime, d'une vingtaine de pages, que le narrateur suppose d'abord avoir été écrit par Dino Egger. Ce journal montre une discordance comique entre le ton employé par son auteur (évoquant la parole d'un homme habité par de grands projets révolutionnaires, au sein d'un petit groupe de conspirateurs) et la réalité médiocre qui se laisse progressivement deviner à la lecture du texte.

Si le narrateur de *Démolir Nisard*, au paroxysme de son obsession à vouloir anéantir Nisard, finissait par se supprimer lui-même, croyant pour finir reconnaître en lui la présence de l'académicien honni, Albert Moindre, le narrateur de *Dino Egger*, envisage de se débarrasser de lui-même, y voyant la seule chance de faire enfin advenir Dino.

BIBLIOGRAPHIE

1 Œuvres d'Eric Chevillard

1.1 Romans (suivis de leurs abréviations)

Mourir m'enrhume, Minuit, 1987 (MM)

Le Démarcheur, Minuit, 1988 (D)

Palafox, Minuit, 1990 (Pal)

Le Caoutchouc, décidément, Minuit, 1992 (CD)

La Nébuleuse du crabe, Minuit, 1993 (NC)

Préhistoire, Minuit, 1994 (P)

Un Fantôme, Minuit, 1995 (F)

Au Plafond, Minuit, 1997 (AP)

L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster, Minuit, 1999 (OPT)

Les Absences du capitaine Cook, Minuit, 2001 (ACC)

Du Hérisson, Minuit, 2002 (DH)

Le Vaillant petit tailleur, Minuit, 2003 (VPT)

Oreille Rouge, Minuit, 2005 (OR)

Démolir Nisard, Minuit, 2006 (DN)

Sans l'Orang-outan, Minuit, 2007 (SLO)

Choir, Minuit, 2010 (CH)

Dino Egger, Minuit, 2011 (DE)

1.2 Volumes de *L'Autofictif* (suivis de leurs abréviations)

L'Auto fictif, L'Arbre vengeur, 2009 (A, vol. 1)

L'Autofictif voit une loutre, L'Arbre vengeur, 2010 (A, vol. 2)

L'Autofictif père et fils, L'Arbre vengeur, 2011 (A, vol. 3)

L'Autofictif prend un coach, L'arbre vengeur, 2012 (A, vol. 4)

1.3 Autres œuvres d'Eric Chevillard

Scalps, Fata Morgana, 2004.

D'Attaque, Argol, 2005.

Commentaire autorisé sur l'état de squelette, Fata Morgana, 2007.

Ailes, Fata Morgana, 2007.

Dans la zone d'activité, Dissonances, 2007.

En territoire cheyenne, Fata Morgana, 2009.

Iguanes et moines, Fata Morgana, 2011.

Chiens écrasés, Le Tigre, 2011.

1.4 Textes et Articles

« Trente autoportraits sur mon lit de mort », *Le Serpent à plumes*, n° 17, été-automne 1992.

« Conte merveilleux suivi de sa mise à plat », *Quai Voltaire*, n° 10, janvier 1994.

« Quelques observations faciles à vérifier », *Le Nouveau Recueil*, « Toasts et tombeaux », éd. Champ Vallon, n° 34, mars-mai 1995.

« La vie future du professeur Leroi-Gourhan », *Revue de littérature générale*, P.O.L, n° 96/2, juin 1996.

« Mes capacités réduites », *écritures*, « Poésies en écritures », n° 8, automne 1996.

« Frère Ô », texte formant diptyque avec « A double insu », d' Eric Meunié, *écritures*, « Les amis », n° 9, automne 1997.

« Comme un cygne noir », Hommage à Barbara, *Les Inrockuptibles*, n° 129, 3 au 9 décembre 1997.

« Avec plaisir », Cahier spécial Toulouse, *Libération*, 27 mars 1998.

« Le jumeau du crabe », *Hesperis*, éd. Memini, n° 1, Printemps 1998.

« Pour quel temps écrit-on ? », enquête de *La Quinzaine littéraire*, n° 744, août 1998.

« Si la main droite de l'écrivain était un crabe, *L'Œil électrique*, n° 5, décembre 1998.

« A votre guise », *La Quinzaine littéraire*, n° 774, 1^{er} au 15 décembre 1999.

« Un geste auguste », *La Licorne*, « La ponctuation », UFR Langues Littératures Poitiers, n° 52, février 2000.

« Que sauveriez-vous du XXe siècle ? », Enquête, *La Quinzaine littéraire*, n° 790, août 2000.

« Le tombeau de Jonathan Swift », *Revue des sciences humaines*, « Petits coins - lieux de mémoires », Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, n° 261, janvier 2001.

« Une personnalité duelle », hommage à Jérôme Lindon, *Libération*, 13 avril 2001.

« Minuit passé », hommage à Jérôme Lindon, *Les Inrockuptibles*, n° 286, 17-23 avril 2001.

« Nouveaux démêlés de Crab avec la poésie », *Poé/tri : 40 voix de poésie contemporaine*, Ouvrage collectif dirigé par Frank Smith et Christophe Fauchon, *Autrement*, coll. *Littératures*, mai 2001.

« Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *R de réel*, volume J, septembre-octobre 2001.

« L'idole d' Albert Moindre, célibataire », *Le Nouveau Recueil*, n° 61, décembre 2001-février 2002.

« Aile », L de Leer, Supplément à *R de réel*, volume L, janvier-mars 2002.

« Martichore wanted, dead or alive », *R de réel*, volume M, avril-mai 2002.

« Le reste est littérature », *Chaoïd*, n° 5, printemps-été 2002.

« Quelle est la part de colère et/ou de rage dans votre geste d'écrire ? », Enquête de *La Quinzaine littéraire*, n° 836, 1^{er} au 31 août 2002.

« La marquise toujours recommencée », *Le nouveau Recueil*, « Au-delà du roman », n° 64, septembre-novembre 2002.

« Musée d' histoire naturelle de Dijon, salle du glyptodon », *R de réel*, volume P, novembre-décembre 2002.

« Autofiction », *L' Imbécile de Paris*, n° 1, avril 2003.

« Le célibataire mis à nu (par lui-même) », *R de réel*, volume R, mai-août 2003.

« Révolte à Bucarest », *Europe*, hors-série « Premier roman », septembre 2003.

« Punching ball », *L' Imbécile de Paris*, n° 4, octobre 2003.

« Il y a six millions d'années au Kenya », *Libération*, 15 novembre 2003.

« Trois contes volés : La Princesse orgueilleuse, Banta et la tortue qui chante, La Marmite d' Halama », *Contes croisés*, avec trois textes d' Ousmane Diarra, Centre régional du livre de Bourgogne, 2003.

« Portrait flatteur de l'onaniste en self-made-man », *Écritures*, n° 14, février 2004.

« Mots confits, mots contus », *La Revue Littéraire*, éd. Léo Scheer, n° 3, juin 2004.

« La rentrée littéraire », *Le Nouvel Observateur*, « Mythologies d'aujourd'hui », hors-série n° 55, juillet-août 2004.

« Pour qui vous prenez-vous ? », Enquête, *La Quinzaine littéraire*, n° 882, 1er au 31 août 2004.

« Rapport sur quatre malédictions », *La Revue Littéraire*, éd. Léo Scheer, n° 6, septembre 2004.

« Le célibataire mis à nu (par lui-même) », *Empreintes*, ouvrage collectif dirigé par Yannick Beaubatie, Mille Sources, 2004.

« Portrait d'un zoolâtre », *R de réel*, volume Z, novembre 2004.

« La vie future du professeur Leroi-Gourhan », *Ecrivains de la préhistoire*, ouvrage collectif dirigé par Michel Lantelme et André Berhäim, Presses Universitaires du Mirail, coll. Cribles, décembre 2004.

« Pourquoi vous pas », *Ecrire, pourquoi ?*, ouvrage collectif dirigé par Catherine Flohic, éd. Argol, coll. *Ecrire*, février 2005.

« Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes », *L' Aujourd'hui du roman*, ouvrage collectif dirigé par Laurent Zimmermann, éd. Cécile Defaut, février 2005.

« Rapport aux autorités supérieures relatif à un phénomène qui les dépasse », *Cahiers intempestifs*, n° 18, mars 2005.

« Départs », *Le Nouveau Recueil*, éd. Champ Vallon, n° 74, (spécial 20 ans), mars-mai 2005.

« L' intérieur d' Albert Moindre, célibataire », *Eponyme*, éd. Joca Seria, n° 1, 15 septembre 2005.

« Supplément au voyage d'Oreille rouge », *La Revue Littéraire*, éd. Léo Scheer, n° 20, novembre 2005.

« La Quinzaine à leurs yeux », Enquête sur les 40 ans de La Quinzaine, *La Quinzaine littéraire*, n° 919, 16 au 31 mars 2006.

« Au spectacle », Nouvelle inédite offerte avec *Télérama*, n° 2956, 9 au 15 septembre 2006.

« Nicole Kidman n'existe pas », *Philosophie Magazine*, n° 6, février 2007.

« Du côté de l'ombre », *Face[s]*, « 30 et 1 écrivains et poètes photographiés par Olivier Roller, éd. Argol, coll. *Ligne de mire*, février 2007.

« Sans la tourte aux escargots », *Le Monde*, 21 février 2008.

« L'eau », *Paradis*, n° 4, été 2008.

« Le conte de Noël », *A quoi jouons-nous ?*, ouvrage collectif dirigé par Lionel Ruffel, éd. Cécile Defaut, septembre 2008.

« Mon pain », *Seize nouvelles*, ouvrage collectif pour les 10 ans du prix Wepler-Fondation La Poste, éd. Thierry Magnier, novembre 2008.

« Safari », *Clafoutis*, n° 3, Les Editions de la Cerise, janvier 2009.

« Sept », *De zéro à onze*, ouvrage collectif, Biro éditeur, mars 2009.

« Ce chef d'oeuvre que je n'arrive pas à aimer », *Décapage*, n° 41, hiver-printemps 2010.

« Le reportage à cent euros », *Le Tigre (la bête)*, n° 4, 27 mars-13 avril 2010.

« La visite au musée », *Le Monde de l' Art*, n° 1, octobre-novembre-décembre 2010.

« Dix-huit tentatives de poésie précédées d'une note d'intention en bon français », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n° 1, décembre 2010.

« La visite au musée # 2 », *Le Monde de l' Art*, n° 2, hiver 2011.

« Mystère et boule de blog », *Libération*, 17 mars 2011.

(1964 -), *Pylône*, n° 8, Filipson Editions, 2012.

1.5. Entretiens

« Le monde selon Crab », entretien avec Richard Robert, *Les Inrockuptibles*, n° 47, juillet 1993.

« Les attrape-cœurs d' Eric Chevillard, écrivain », *Les Inrockuptibles*, n° 127, 19 au 25 novembre 1997.

« La bibliothèque idéale d'Eric Chevillard », avec Emmanuelle Jardonnet, *lesinrocks.com*, 14 février 2001.

« J'aurais aimé être dupe plus longtemps », avec Jean-Baptiste Harang, *Libération*, 15 février 2001.

« Ecrire pour contre-attaquer », avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, août-septembre 2001.

« Drôle d'oiseau », avec Fabrice Gabriel, *Les Inrockuptibles*, n° 329, 12 au 18 mars 2002.

« Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà », avec Nicolas Vives, *Page des libraires*, n° 85, novembre 2003.

« Questions de préhistoire », avec André Bernhaïm, *Ecrivains de la préhistoire*, ouvrage collectif dirigé par Michel Lantelme et André Bernhaïm, Presses Universitaires du Mirail, coll. *Cribles*, décembre 2004.

« Cheviller au corps », avec Emmanuel Favre, *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005.

« Tintin en Afrique », avec Didier Jacob, *Le Nouvel Observateur*, n° 2117, 2 au 8 juin 2005.

« L'autre personnage du livre, c'est le lecteur », avec Aline Girard, Luc Ruiz, Alain Schaffner, *Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque*, Université de Picardie, septembre 2006.

« Douze questions à Eric Chevillard », avec Florine Leplâtre, *Inventaire/Invention*, 21 novembre 2006.

« Des crabes, des anges et des monstres », avec Mathieu Larnaudie, *Devenirs du roman*, Inculte/Naïve, janvier 2007.

« J'admire l'angélisme des pessimistes. Comme si la situation pouvait empirer encore ! », *Article XI*, 27 septembre 2008, [En ligne], Article 11, 27 septembre 2008. Disponible sur <<http://www.article11.info/spip/spip.php?article108>>

« Des leurres ou des hommes de paille », avec Pascal Riendeau, *Roman 20-50*, Presses Universitaires du Septentrion, n° 46, décembre 2008.

« L'écriture : l'autre corps visible », avec Guillaume de Sardes, *L'Argilète*, éd. Hermann, n° 1, janvier 2009.

« Faire feu de tout bois », *Télérama*, n° 3085, 28 février au 6 mars 2009.

« Choir « sans intention » - mais vers le haut », avec Roger-Michel Allemand, *@analyses*, Propos d'écrivain, volume 5, n° 1, hiver 2010.

« La littérature commence avec le refus de se plier aux faits », avec Blanche Cerquiglini, *Critique* n° 767, avril 2011.

« Un lieu d'intranquillité », avec Anne Diatkine, *Libération*, 21 juillet 2011.

« L'Autofictif répond à des questions », avec Jean-Daniel Magnin, *Vents contraires*, 20 octobre 2011.

« Dix questions engagées à Eric Chevillard », *Prix Virilo*, 22 novembre 2011.

2 Textes sur Eric Chevillard

2.1 Livres

Bessard-Banquy, Olivier, *Le Roman ludique (Eric Chevillard, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint)*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

Mura-Brunel, Aline, *Chevillard, Echenoz : Fictions insolites*, Amsterdam / New-York, Rodopi, 2008.

Tobiassen, Elin Beate, *La relation écriture-lecture, Cheminements contemporains, Eric Chevillard, Pierre Michon, Christian Gailly, Hélène Lenoir*, L'Harmattan, 2009.

2.2 Thèses

Bernard, Isabelle, *Nouveaux savoirs et nouveau réalisme dans le roman français à la fin du XXe siècle : Eric Chevillard, Patrick Deville, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3, janvier 2000.

Ravindranathan, Tangham, *Dépressions de voyage : Réécritures de l'ailleurs, de Michaux à Chevillard*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, Vincennes – Saint-Denis, University of Pennsylvania, novembre 2006.

2.3 Articles

2.3.1 Comptes rendus

- *Sur Mourir m'enrhume*

Harang, Jean-Baptiste, « La mort qui renifle », *Libération*, 13 octobre 1987.

Poirot-Delpech, Bertrand, « Mourir m'enrhume, d'Eric Chevillard », *Le Monde*, 25 septembre 1987.

- *Sur Le Démarcheur*

Montremy, J.-M. de, « Hop, la mort », *La Croix*, 18 février 1989.

- *Sur Palafox*

Lebrun, Jean-Claude, « Géométrie variable », *Révolution*, 9 novembre 1990.

Petillon, Monique, « Une bête famélique », *Le Monde*, 7 décembre 1990.

Rüf, Isabelle, « Palafox », *L'Hebdo*, décembre 1990.

- *Sur Le Caoutchouc, décidément*

Braudeau, Michel, « Les lois de la pesanteur », *Le Monde*, 2 mai 1992.

Ezine, Jean-Louis, « Par ici la sottise », *Le Nouvel Observateur*, 11-17 février 1993.

Harang, Jean-Baptiste, « Menu Chevillard », *Libération*, 30 avril-1^{er} mai 1992.

- *Sur La Nébuleuse du crabe*

Ezine, Jean-Louis, « Châteaux en Berry », *Le Nouvel observateur*, 11-17 février 1993.

Harang, Jean-Baptiste, « Chevillard dans sa coquille », *Libération*, 18 février 1993.

- *Sur Préhistoire*

Auger, Delphine, « Préhistoire », *Le Matricule des Anges*, n° 11, mars-mai 1995.

Dupin, Jean-Patrice, « Riche, profond, drôle », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} novembre 1994.

Ezine, Jean-Louis, « Conserver, disent-ils », *Le Nouvel observateur*, 6-12 octobre 1994.

Harang, Jean-Baptiste, « Le non-sens de l'histoire », *Libération*, 13 octobre 1994.

Lebrun, Jean-Claude, « L'histoire qui s'écrit quand même », *L'Humanité*, 23 décembre 1994.

Petillon, Monique, « Le gardien enfermé », *Le Monde*, 18 novembre 1994.

- *Sur Un Fantôme*

Beigbeder, Frédéric, « Un fantôme », *Elle*, 4 décembre 1995.

Diatkine, Anne, « Histoire de fantôme », *Les Inrockuptibles*, n° 36, 13-19 décembre 1995.

Harang, Jean-Baptiste, « C'est Crab, docteur ? », *Libération*, 30 novembre 1995.

Lebrun, Jean-Claude, « Un héros multiple et anonyme », *L'Humanité*, 22 décembre 1995.

- *Sur Au Plafond*

Gabriel, Fabrice, « Décollage immédiat », *Les Inrockuptibles*, n° 124, 29 octobre-4 novembre 1997.

Harang, Jean-Baptiste, « Chevillard en état de siège », *Libération*, 16 octobre 1997.

Petillon, monique, « L'homme sans gravité », *Le Monde*, 28 novembre 1997.

Samoyault Tiphaine, « Le monde renversé », *La Quinzaine littéraire*, 16 novembre 1997.

Sizaire Philippe, « Au plafond », *Prétexte*, n° 17, printemps 1998.

Tison, Jean-Pierre, « L'homme à la chaise », *Lire*, décembre 1997-janvier 1998.

- *Sur L' Œuvre posthume de Thomas Pilaster*

Bianchi, Laetitia, « Eric Chevillard tigre de papier ou couvre-chef-d'oeuvre ? », *R de réel*, novembre-décembre 2000.

Delorme, Marie-Laure, « La comédie littéraire », *Le Magazine littéraire*, n° 376, mai 1999.

Gabriel, Fabrice, « Entre la vie et la mort », *Les Inrockuptibles*, n° 189, 10-16 mars 1999.

Harang, Jean-Baptiste, « Bio-dégradée », *Libération*, 4 mars 1999.

Lebrun, Jean-Claude, « Le rire sérieux d'Eric Chevillard », *L'Humanité*, 1^{er} avril 1999.

Montremy, Jean-Maurice de, « Les autopastiches d'Eric Chevillard », *La Croix*, 18 mars 1999.

Petillon, Monique, « Chevillard et ses doubles », *Le Monde*, 9 avril 1999.

Samoyault, Tiphaine, « Propos d'un entrepreneur de démolition », *La Quinzaine littéraire*, n° 760, 16 avril 1999.

Tison, Jean-Pierre, « La moelle du langage », *Lire*, avril 1999.

- *Sur Les Absences du capitaine Cook*

Gabriel, Fabrice, « Et vogue le navire », *Les Inrockuptibles*, n° 277, 13-19 février 2001.

Harang, Jean-Baptiste, « Chevillard, son Cook fait rire », *Libération*, 15 février 2001.

Lebrun, Jean-Claude, « Ceci n'est pas un roman », *L'Humanité*, 14 juin, 2001.

Montremy, Jean-Maurice de, « Le nouvel Ulysse d' Eric Chevillard », *La Croix*, 22 février 2001.

Mourier, Maurice, « Chevillard ou d'une folie d'écrire », *La Quinzaine littéraire*, n° 804, 16 mars 2001.

Petillon, Monique, « Le syndrome du babiroussa », *Le Monde*, 25 mai 2001.

Tison, Jean-Pierre, « Il a décroché la lune », *Lire*, avril 2001.

- *Sur Du Hérisson*

Gabriel, Fabrice, « Drôle d'oiseau » (critique suivie d'un entretien avec l'auteur), *Les Inrockuptibles*, n° 329, 12-18 mars 2002.

Harang, Jean-Baptiste, « Standing volvation », *Libération*, 7 mars 2002.

Jourde, Pierre, « Le hérisson universel », *La Quinzaine littéraire*, 1^{er} avril 2002.

Lebrun, Jean-Claude, « Fausses digressions », *L'Humanité*, 20 juin 2002.

Montremy, Jean-Maurice de, « Portrait de l'artiste en hérisson », *Livres Hebdo*, n° 459, 1^{er} mars 2002.

Petillon, Monique, « Hirsute mascotte », *Le Monde*, 24 mai 2002.

Rabaudy, Martine de, « Saines angoisses », *L'Express*, n° 2647, 28 mars 2002.

Tison, Jean-Pierre, « L'épineux intrus », *Lire*, n° 304, avril 2002.

- Sur *Le Vaillant petit tailleur*

Delorme, Marie-Laure, « Une révolte poétique », *Le Magazine littéraire*, décembre 2003.

Gabriel, Fabrice, « Haute couture », *Les Inrockuptibles*, n° 411, 15-21 octobre 2003.

Harang, Jean-Baptiste, « La vraie vie est tailleur », *Libération*, 16 octobre 2003.

Lebrun, Jean-Claude, « Eric Chevillard grimé en Grimm », *L'Humanité*, 13 novembre 2003.

Liger, Baptiste, « Le Grimm était presque parfait », *Technicart*, novembre 2003.

Montremy, Jean-Maurice de, « Chevillard est un jeu d'enfant », *Livres Hebdo*, n° 526, septembre 2003.

Petillon, Monique, « Eric Chevillard, le vaillant conteur », *Le Monde*, 31 octobre 2003.

Thebaud, Anne, « L'art de la digression », *La Quinzaine littéraire*, 3 novembre 2003.

Tison, Jean-Pierre, « Sept mouches d'un coup », *Lire*, n° 320, novembre 2003.

- *Sur Oreille Rouge*

Abescat, Michel, « Où est passé l'hippopotame ? », *Télérama*, 5 mars au 11 mars 2005.

Ancian, Aimé, « En attendant l'hippo », *Le Magazine littéraire*, n° 441, avril 2005.

Coppermann, Annie, « Mal parti en Afrique », *Les Echos*, 8 mars 2005.

Crom, Nathalie, « Chevillard en voyage », *La Quinzaine littéraire*, n° 895, 1^{er}-15 mars 2005.

Crom, Nathalie, « Oreille rouge », *La Croix*, 17 février 2005.

Favre, Emmanuel, « Les tribulations d' Eric le rouge », *Le Matricule des Anges*, n° 61, mars 2005.

Dupart, Dominique, « L' art de la gambade », *Aujourd'hui Poème*, n° 59, 10 mars 2005.

Granjon, Yann, « Oreille Rouge », *Page des libraires*, n° 95, mars 2005.

Harang, Jean-Baptiste, « Chevillard, le chant du guépard », *Libération*, 3 février 2005.

Haubruge, Pascale, « Et si voyager autrement, c'était rester ici, tout simplement ? », *Le Soir*, 25 février 2005.

Lebrun, Jean-Claude, « Eric Chevillard, les transports de la fiction », *L' Humanité*, 3 mars 2005.

Liger, Baptiste, « Un Mali qui vous veut du bien », *Lire*, mars 2005.

Martin, Daniel, « Nouvelles impressions d' Afrique », *La Montagne*, 6 mars 2005.

(de) Montrémy, Jean-Maurice, « Oreille Rouge », *Livres Hebdo*, 28 janvier 2005.

Perrier, Jean, « Saga Africa », *Technikart*, n° 90, mars 2005.

Pétillon, Monique, « Impressions d' Afrique », *Le Monde*, 27 mai 2005.

Rüf, Isabelle, *Le Temps*, « Où est passé l'hippopotame ? », *Le Temps*, 2 avril 2005.

Siankowski, Pierre, « L' Afrique, c'est chic », *Les Inrockuptibles*, n° 480, 9 au 15 février 2005.

Williams, Patrick, « Dépaysant », *Elle*, 7 mars 2005.

- *Sur Démolir Nisard*

Abescat, Michel, « L'écrit qui tue », *Télérama*, n° 2956, 6 septembre 2006.

Ancian Aimé, « Eric Chevillard entre en guerre », *Le Magazine littéraire*, n° 456, septembre 2006.

Anderson, Myriam, « Démolir Nisard », *Le Figaro Magazine*, 7 octobre 2006.

Assouline, Pierre, « Pourquoi tant de haine ? », *La République des Livres*, 26 mars 2007.

Crépu, Michel, « Chevillard et Cie, entreprise de démolition », *La Croix*, 14 septembre 2006.

de Decker, Jacques, « Désirable, l'indésirable désiré », *Le Soir*, 13 octobre 2006.

Dussert, Eric, « Soutenir Chevillard », *Le Matricule des Anges*, n° 77, octobre 2006.

Dussert, Erik, « Démolir Nisard », *Epok*, n° 54, 3 novembre 2006.

Ezine, Jean-Louis, « Lettre ouverte à Désiré Nisard », *Le Nouvel Observateur*, n° 2187, 5 au 11 octobre 2006.

Fillon, Alexandre, « Nisard, le critique à abattre », *Lire*, n° 348, septembre 2006.

Fitoussi, Erik, « Une splendide farce acérée », *Page des libraires*, n° 105, septembre 2006.

Gabriel, Fabrice, « Démolir Nisard », *Les Inrockuptibles*, n° 564, du 19 au 25 septembre 2006.

Grainville, Patrick, « Le confort intellectuel », *Le Figaro*, 16 novembre 2006.

Harang, Jean-Baptiste, « Vous avez dit Nisard ? », *Libération*, 7 septembre 2006.

Kantcheff, Christophe, « Soigne ta droite », *Politis*, n° 917, 14 au 20 novembre 2006.

Lebrun, Jean-Claude, « Un manifeste ravageur », *L'Humanité*, 7 septembre 2006.

Le Naire, Olivier, « L'Ennemi intime », *L'Express*, n° 2883, 5 au 11 octobre 2006.

Marin La Meslée, Valérie, « Bon anniversaire, monsieur Nisard », *Le Point*, 14 décembre 2006.

de Montrémy, Jean-Maurice, « Indésirable désiré », *Livres Hebdo*, n° 652, 30 juin 2006.

Perrier, Jean, « Demolition man », *Technikart*, n° 105, septembre 2006.

Rüf, Isabelle, « Connaissez-vous Nisard ? », *Le Temps*, 26 août 2006.

Savigneau, Josyane, « Pour en finir avec tous les Nisard », *Le Monde*, 21 septembre 2006.

- *Sur Sans l'orang-outan*

Djian, Aurélie, « Eric Chevillard, à quatre mains », *Le Monde*, 2 novembre 2007.

Edo, Michel, « Orang-outan en emporte le vent », *Page des libraires*, septembre 2007.

Gabriel, Fabrice, « Sans l' orang-outan », *Les Inrockuptibles*, n° 614, 4 septembre 2007.

Grainville, Patrick, « Une planète sans singes », *Le Figaro*, 18 octobre 2007.

Kantcheff, Christophe, « Une grimace d'avance », *Politis*, n° 966, 6 septembre 2007.

Liger, Baptiste, « Fantaisie simiesque », *Lire*, octobre 2007.

de Montrémy, Jean-Maurice, « Un singe en automne », *Livres Hebdo*, n° 697, 6 juillet 2007.

Nicolas, Alain, « Adieu cousin », *L' Humanité*, 20 décembre 2007.

Rüf, Isabelle, « Un seul être vous manque », *Le Temps*, 15 septembre 2007.

Vaquin, Agnès, « Un regard noir sur le monde », *La Quinzaine littéraire*, n° 952, 1er au 15 septembre 2007.

- *Sur Choir*

Badoy, Olivier, « Choir », *Page des libraires*, janvier-février 2010.

Claro, « Légendes de Choir », *Le Clavier cannibale II*, 5 janvier 2010.

Clermont, Thierry, « Possiblement une île », *Le Figaro*, 11 février 2010.

Da Cunha, Amaury, « Une île à contre-courant », *Le Monde*, 25 février 2010.

Decisier, Camille, « Choir et déchoir », *Le Matricule des Anges*, n° 112, avril 2010.

Desplanques Erwann, « L 'île de la cruauté », *Télérama*, 16 janvier 2010.

Harang, Jean-Baptiste, « Ô Choir, ô désespoir », *Le Magazine Littéraire*, n° 494, février 2010.

Jourde, Pierre, « L' art de la chute », *Le Nouvel Observateur*, 18 mars 2010.

Kéchichian, Patrick, « Eric Chevillard, démiurge et bricoleur », *La Croix*, 13 janvier 2010.

Liger, Baptiste, « La fable hilarante d' Eric Chevillard », *L' Express*, 4 février 2010.

Loret, Eric, « Du Chevillard premier choir », *Libération*, 14 janvier 2010.

Maury, Pierre, « Choir ou déchoir, il faut choisir », *Le Soir*, 5 février 2010.

de Montrémy, Jean-Maurice, « En attendant le grand choir », *Livres Hebdo*, n° 797, 13 novembre 2009.

Mourier, Maurice, « Le cercle de boue beckettien », *La Quinzaine littéraire*, 1er au 15 février 2010.

Nicolas, Alain, « Choir, île attachante, dernier piège d' Eric Chevillard », *L' Humanité*, 1er juillet 2010.

Rüf, Isabelle, « Dure sera la chute », *Le Temps*, 30 janvier 2010.

- *Sur Dino Egger*

Abescat, Michel, « Les vies rêvées d'Egger », *Télérama*, n° 3186, 5 février 2011.

Aubron, Hervé, « Malin génie », *Le Magazine Littéraire*, n° 505, février 2011.

Claro, « L'hypothèse Egger », *Le Clavier cannibale*, 14 janvier 2011.

Czarny, Norbert, « Une grande vie en perspective », *La Quinzaine Littéraire*, 16 février 2011.

de Coulon, Laurence, « Ce génie qui eût changé la face du monde », *La Liberté*, 2 avril 2011.

Ezine, Jean-Louis, « L'heure du Dino », *Le Nouvel Observateur*, 24 février 2011.

Jourde, Pierre, « Un génie est mon ami », *Confitures de culture*, 28 janvier 2011.

Kantcheff, Christophe, « L'homme qui n'existait pas », *Politis*, n° 1138, 3 février 2011.

Kéchichian, Patrick, « Pourquoi y a-t-il de l'être plutôt que rien ? », *La Croix*, 29 janvier 2011.

Lançon, Philippe, « Chevillard, beurre, œufs, nuages », *Libération*, 3 février 2011.

Maison, Olivier, « Chevillard invente la littérature en trois dimensions », *Marianne*, 9 avril 2011.

Moix, Yann, « Absolument tout sur absolument rien », *Le Figaro*, 20 janvier 2011.

Nicolas, Alain, « Vie et destin de Dino Egger, le bienfaiteur inexistant », *L'Humanité*, 10 février 2011.

2.3.2 Articles publiés dans des revues

Audet, René, « Lieux et pragmatiques dans la prose narrative d'Eric Chevillard », *Tangence*, « Le dire monstre », n° 91, automne 2009.

Bessard-Banquy, Olivier, « Chevillard écrivain », *Critique*, n° 559, décembre 1993.

Bessard-Banquy, Olivier, « Une littérature du trou noir », *Critique*, n° 571, décembre 1994.

Bessard-Banquy, Olivier, « Eric Chevillard, un écrivain à découvrir », *Le Français dans le monde*, n° 282, juillet 1996.

Bessard-Banquy, Olivier, « Eric Chevillard : *Au Plafond* », *Europe*, mars 1998.

Bessard-Banquy, Olivier, « Du Hérisson », *Europe*, n° 878-879, juin-juillet 2002.

Bianchi, Laetitia, « Tigres de papier ou couvre-chef-d'œuvre ? », *R de réel*, volume F, novembre-décembre 2000.

Camus, Audrey, « En haine du roman : "La marquise toujours recommencée" d'Éric Chevillard », *@analyses* [En ligne], Les entours de l'œuvre, Dossiers, mis à jour le : 09/12/2010, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1730>.

Cerquiglini, Blanche, « *Choir* », *Europe*, n° 972, avril 2010.

Coste, Claude, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ou la mélancolie des fausses éditions critiques », *Fictions d'histoire littéraire*, *La Licorne*, Presses Universitaires de Rennes, n° 86, 2009.

Evenson, Brian, « *Le Caoutchouc, décidément* », *World literature today*, vol. 7, n° 2, printemps 1993.

Evenson, Brian, « *La Nébuleuse du crabe* », *World literature today*, vol. 68, n° 1, hiver 1994.

Habib, Claude, « Eric Chevillard, l'exception européenne », *Esprit*, juillet 2002.

Hippolyte, Jean-Louis, « *Au Plafond* », *The French review*, vol. 73, n° 1, octobre 1999.

Hippolyte, Jean-Louis, « *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* », *The French review*, vol. 74, n° 3, février 2001.

Jourde, Pierre, « Les petits mondes à l'envers d'Eric Chevillard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 486-487, juillet-août 1993.

Jourde, Pierre, « L'œuvre anthume d'Eric Chevillard », *Critique*, n° 622, mars 1999, et dans *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des Péninsules, coll. L'Alambic, janvier 2002.

Labat, Joseph, « *Le Caoutchouc, décidément* », *The French review*, vol. 67, n° 5, avril 1994.

Lantelme, Michel, « Tableau de chasse (Eric Chevillard) », *Revue des Sciences humaines*, n° 266-267, avril-septembre 2002.

Meunié Eric, « Notes - Eric Chevillard, *Oreille Rouge* », *La Revue littéraire*, n° 12, mars 2005.

Monjour, Servanne, « L'esthétique loufoque chez Eric Chevillard », *@analyses*, [En ligne], Articles courants, XXIe siècle, mis à jour le : 03/06/ 2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1799>.

Nutkowicz, Alain, « *Sans l'orang-outan* », *La Revue Littéraire*, n° 32, automne 2007.

Pecheur, Jacques, « *Mourir m'enrhume* », *Le Français dans le monde*, n° 217, mai-juin 1988.

Pecheur, Jacques, « Effets boomerang : Chevillard, Sollers, Lainé », *Le Français dans le monde*, n° 257, mai-juin 1993.

Pecheur, Jacques, « *Palafox* », *Le Français dans le monde*, n° 242, juillet 1991.

Ravindranathan, Thangam, « Le degré in-fini de l'écriture : la prose d'Eric Chevillard », *@analyses*, 25 janvier 2012.

Riendeau, Pascal, « Théâtralisations du romanesque chez Duteurtre, Salvayre et Chevillard », *L'Annuaire théâtral*, n° 33, printemps 2003.

Riendeau, Pascal, « Du fou de langage au fou de soi chez Eric Chevillard », Colloque *Stratégies de l'illisible*, Barcelone, juin 2003.

Riendeau, Pascal, (*sous la direction de*), « Eric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster, Du Hérisson, Démolir Nisard* », Dossier critique consacré à Eric Chevillard, avec des contributions de Audet, René, Bessard-Banquy, Olivier, Papillon, Joëlle, Michelucci, Pascal, Blanckeman, Bruno, Havercroft, Barbara, Riendeau, Pascal et Schaffner, Alain, *Roman 20-50*, Presses Universitaires du Septentrion, n° 46, décembre 2008.

Roche, Anne, « Rêveur, rageur / The furious dreamer », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 1, décembre 2010.

Roche, Anne, « Démolir Chevillard », colloque *Hégémonie de l'ironie ?*, Université de Provence.

Scott, Diane, « Eric Chevillard, condition de l'homme moderne », *Regards*, octobre 2002.

Schaffner, Alain, « Où est passé le romanesque ? *Les Absences du capitaine Cook* d'Éric Chevillard ».

Schaffner, Alain, « La réflexivité ironique dans *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* d'Éric Chevillard ».

Shaw Aimie, « Réflexions du lecteur dans l'œuvre d'Eric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n° 2, juillet 2011.

Tassou, Bertrand, « *Le Vaillant petit tailleur* », *Europe*, n° 899, mars 2004.

Tassou, Bertand, « *Oreille Rouge* », *Europe*, numéro double, 914-915, juin, juillet 2005.

Taussig, Sylvie, « Du Hérisson », *Le Nouveau recueil*, n° 64, septembre-novembre 2002.

Tobiassen, Elin Beate, « Une écriture à bâtons rompus ? L'incipit digressif du *Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard », *Revue Romane*, Copenhague, volume 40, issue 2, octobre 2005.

Tobiassen, Elin Beate, « De l'autobiographie à la réflexion : la question de l'auteur dans *Du Hérisson* d'Eric Chevillard », *Texte*, Toronto, n° 41/42, 2007.

Tobiassen, Elin Beate, « Promenades de lecteurs dans *Le Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard », *French Studies*, Oxford University Press, vol 62, n° 3, juillet 2008.

Villani, Sergio, « *Palafox* », *World literature today*, vol. 66, n° 1, hiver 1992.

Xanthos, Nicolas, « Définir Chevillard. L'inconcevable vraisemblance de *Démolir Nisard* », *Temps zéro, Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 2, 2009.

Dossier spécial, « Eric Chevillard, maître d'armes », *Le Matricule des anges*, n° 61, mars 2005.

3 Etudes sur le roman contemporain

Blanckeman, Bruno, *Les Fictions singulières*, Prétexte éditeur, 2002.

Blanckeman, Bruno et Millois, Jean-Christophe, (sous la dir. de), *Le Roman français aujourd'hui - Transformations, perceptions, mythologies*, études de D. Viart, D. Rabaté, C. Jérusalem, T. Samoyault, L. Ruffel, Prétexte éditeur, 2004.

Blanckeman, Bruno, Mura-Brunel, Aline et Dambre, Marc (sous la dir. de), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Brunel, Pierre, *La Littérature française aujourd'hui*, Vuibert, 1997.

Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique (sous la dir. de), *L'Eclatement des genres au XX^e siècle*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Jourde, Pierre, *La Littérature sans estomac*, L'Esprit des péninsules, coll. Pocket, 2002.

Viart, Dominique, Vercier, Bruno, *La Littérature française au présent*, Bordas, 2005.

4 Sur le comique, l'humour, la parodie, l'ironie

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970.

Bergson, *Le Rire : Essai sur la signification du comique*, P.U.F, coll. Quadrige, 1993.

Breton, André, *Anthologie de l'humour noir*, Jean-Jacques Pauvert, 1966.

Defays, Jean-Marc, *Le Comique : Principes, procédés, processus*, Seuil, coll. Mémo, 1996.

Defays, Jean-Marc, Rosier, Laurence, *Approches du discours comique*, Belgique : Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1999.

Emelina, Jean, *Le Comique : Essai d'interprétation générale*, S.E.D.E.S, 1991.

Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, coll. « Idées » n° 198.

Grojnowski, Daniel, *Comiques, d'Alphonse Allais à Charlot*, Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Grojnowski, Daniel, *Aux commencements du rire moderne : L'Esprit fumiste*, José Corti, 1997.

Grojnowski, Daniel, Sarrazin, Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin-de-siècle*, Corti, 1990.

Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire*, Hachette, 1996.

Jankelevitch, Vladimir, *L'Ironie*, Flammarion, coll. Champs, 1964.

Jardon, Denise, *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris : De Boeck-Duculot, 1988.

Jourde, Pierre, *Empailler le toréador : l'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Eric Chevillard*, José Corti, 1999.

Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, 1970.

Noguez, Dominique, *L'Arc-en-ciel des humours*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Biblio essais, 2000.

Pirandello, Luigi, *L'Humour et autres essais*, éditions Michel de Maule, 1988.

Pollock, Jonathan, *Qu'est-ce que l'humour ?*, Klincksieck, 2001.

Sangsue, Daniel, *Le Récit excentrique*, Librairie José Corti, 1987.

Sangsue, Daniel, *La Relation parodique*, José Corti, coll. Les Essais, 2007.

Sangsue, Daniel, *La Parodie*, Hachette, coll. « contours littéraires » , 1994.

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Seuil, coll. Points, 2001.

Sternberg-Greiner, Véronique, *Le Comique*, Flammarion, GF Corpus, 2003.

5 Critique littéraire générale

5.1 Livres

Amossy, Ruth, *L'Argumentation dans le discours*, Armand Colin, coll. Cursus Lettres, 2010.

Amossy, Ruth et Herschberg-Pierrot Anne, *Stéréotypes et clichés*, Armand Colin, 2007.

Angenot, Marc, *La Parole pamphlétaire*, Payot, 1982.

- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.
- Barthes, Roland, Bersani, Léo, Hamon, Philippe, Riffaterre, Michael, Watt, Ian, *Littérature et réalité*, Seuil, coll. Essais, 1982.
- Bayard, Pierre, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Minuit, 1996.
- Blanchot, Maurice, *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959.
- Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1955.
- Blanckeman, Bruno, *Le Roman depuis la révolution française*, Presses Universitaires de France, 2011.
- Chardin, Philippe, *Le Roman de la conscience malheureuse*, Librairie Droz, 1998.
- Cohen, Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, coll. Champs, 1966.
- Dubuffet, Jean, *Asphyxiante culture*, Minuit, 1986.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Seuil, coll. Essais, 1982.
- Godard, Henri, *Le Roman, modes d'emploi*, Gallimard, coll. Folio Essais, 2006.
- Hautcoeur, Guiomar, Thomine-Bichard, Marie-Claire, Tran-Gervat, Yen-Mai, Brunel, Pierre, Franco, Bernard, *Naissance du roman moderne*, Atlande, 2007
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- Lipovetsky, Gilles, *L'Ere du vide*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1983.
- Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Minuit, 1979.
- Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire*, Armand Colin, coll. U, 2004.
- Pageaux, Daniel-Henri, *Naissances du roman moderne*, Klincksieck, 2006.
- Philippe, Gilles, *Le Roman*, Seuil, coll. Mémo, 1996.

Pirandello, Luigi, *Ecrits sur le théâtre et la littérature*, Denoël, coll. Folio Essais, 1968.

Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, José Corti, coll. Les Essais, 1999.

Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, coll. Les Essais, 2004.

Rabaté, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, José Corti, coll. Les Essais, 2010.

Raimond, Michel, *Le Roman*, Armand Colin, 1988.

Reuter, Yves, *L'Analyse du récit*, Armand Colin, 2007.

Rey, Pierre-Louis, *Le Roman*, Hachette, 1992.

Ricardou, Jean, *Le Nouveau roman*, Seuil, 1973.

Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Seuil, 1981-1985.

Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963.

Sarraute, Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.

Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité*, Nathan Université, 2004.

Tadié, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, P.U.F, 1978.

Tadié, Jean-Yves, *La Critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, coll. Pocket, 1987.

Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature (anthologie des Formalistes russes)*, Seuil, coll. Essais, 1965.

5.2. Articles

Beda, Allemann, « De l'ironie en tant que principe littéraire », *Poétique* n° 36, novembre 1978.

Chauvin-Vileno, Andrée, « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix » *Semen* [En ligne], 14, 2002, mis en ligne le 30 avril 2007, URL : <http://semen.revues.org/2509>

Goyet, Francis, « Imitatio ou intertextualité ? », *Poétique*, n° 71, septembre 1987.

Haidu, Peter, « Au début du roman, l'ironie », *Poétique* n° 36, novembre 1978.

Hutcheon, Linda, « Ironie et parodie : stratégie et structures », *Poétique*, n° 36, novembre 1978.

Kibedi-Varga, A., « Le récit postmoderne », *Littérature*, n°77, février 1990.

Meizoz, Jérôme, « Recherches sur la « posture » : Rousseau », *Littérature*, n° 126, juin 2002.

Meizoz, Jérôme, « « Postures » d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq) », *Vox-Poetica*, <http://www.voxpoetica.org/t/articles/meizoz.html>.

Muecke, D.C., « Analyses de l'ironie », *Poétique*, n° 36, novembre 1978.

Riffaterre, Michael, « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40.

Roustang, François, « Comment faire rire un paranoïaque », *Critique*, n° 488-489, janvier-février 1988.

Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n° 36, novembre 1978.

Vossius, « Rhétorique de l'ironie », *Poétique* n° 36, novembre 1978.

L'Art du Récit chez Éric Chevillard

Résumé

Avec une œuvre déjà abondante (dix-sept romans publiés à ce jour, sans compter des recueils de textes brefs et quatre volumes de son blog quotidien, *L'Autofictif*), Eric Chevillard est l'un des représentants les plus singuliers du roman français contemporain.

L'objet de cette thèse est de cerner les traits caractéristiques de cette œuvre. Dotés d'une forte dimension critique, notamment à l'égard du roman réaliste, les récits de Chevillard élaborent dans le même temps un monde fictionnel ludique et poétique, d'une extrême fantaisie. L'ironie, la parodie, le jeu avec la logique et le langage participent de cette écriture joueuse, en opposition avec la représentation de la réalité.

En outre, ces récits instaurent une forte relation, empreinte de connivence, avec le lecteur. A celui-ci, ils proposent ce que l'on peut appeler « une aventure de la conscience ».

Mots clés : *antiromanesque, fantaisie, ludique, ironie, parodie, conscience*

Éric Chevillard's Art of Narrative

Abstract

Eric Chevillard has already published seventeen novels, amongst other works, such as short stories and his daily blog, *L'Autofictif*. He now stands as one of the most remarkable and unusual French contemporary novelists.

This work aims at analysing the main characteristics of Chevillard's works. His stories are based on a strong and general criticism of literary realism. Simultaneously, Chevillard's stories playfully create a fictional world that is both poetical and whimsical.

In playing with language and logic, in using parody and irony, these stories bring together a playful style in opposition to the representation of reality.

Lastly, Chevillard's works establish a strong relationship, in connivance, with the reader.

They suggest what could be phrased as a « consciousness' adventure ».

Keywords : *playful, whimsical, irony, parody, consciousness*

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3

ED 120 Littérature Française et Comparée

UFR de Littérature et Linguistique Françaises et Latines

Adresse postale : ED 120

Sorbonne

2e étage, escalier C

17, rue de la Sorbonne

75005 PARIS

