

Université Paris Sorbonne IV

UFR littérature française comparée

L'AUTOFICTION CHEVILLARDIENNE : PARODIE OU REDÉFINITION ?

Mémoire présenté en vue de la validation de la première année de Master
Lettres modernes appliquées, Spécialité Édition

Sous la direction de M. Denis Labouret

Vanessa Brochen

Session juin 2012

Université Paris Sorbonne IV
UFR littérature française comparée

L'AUTOFICTION CHEVILLARDIENNE : PARODIE OU REDÉFINITION ?

Mémoire présenté en vue de la validation de la première année de Master
Lettres modernes appliquées, Spécialité Édition

Vanessa Brochen

Sous la direction de M. Denis Labouret
Session juin 2012

« Heureusement, il n’y a pas que la vie dans la littérature. »

Eric Chevillard, *L'Autofictif père et fils*, p. 156.

Introduction

Eric Chevillard, né un 18 juin à la Roche-sur-Yon, anciennement Napoléon-Vendée, il ne s'endort pas pour autant sur ses lauriers puisqu'on le voit encore effectuer bravement ses premiers pas cours Cambronne à Nantes, il y a deux ans lorsqu'il met un terme à sa carrière de héros national. Il brise alors son sabre sur son genou puis raconte à sa mère qu'il s'est écorché en tombant de cette balançoire et elle feint gentiment de le croire. Ensuite, il écrit – purs morceaux de délire selon certains, ses livres sont pourtant l'œuvre d'un logicien fanatique. L'humour est la conséquence imprévue de ses rigoureux travaux. Il partage son temps entre la France (39 années) et le Mali (5 semaines). Hier encore, un de ses biographes est mort d'ennui.¹

C'est ainsi que Chevillard se présente dans un autoportrait parodique empreint d'absurde. Ce texte correspond parfaitement au style qu'il développe dans ses romans, des œuvres décalées dans lesquelles il use et abuse d'un monde fantasmagorique, tantôt drôle, tantôt fou, tantôt poétique, où la réalité ne semble avoir que peu d'intérêt. La question se pose alors : Chevillard est-il capable d'aborder la problématique du moi dans un écrit intime sans tourner en dérision le sujet ? Peut-il être pris au sérieux lorsqu'il dit écrire son journal intime et surtout annonce si ostensiblement faire de l'autofiction ? Avec son blog *L'Autofictif*, ensuite édité sur papier par *L'Arbre vengeur*², il semblerait à première vue proposer quelque chose de totalement différent de ses romans, l'écriture au jour le jour et face à ses lecteurs, grâce au principe du blog, de son journal intime. Composé chaque jour de trois aphorismes, le journal évoque la vie parfois réelle mais souvent inventée de l'auteur. Mais y'a-t-il véritablement une volonté de dévoilement chez Chevillard, ou, tout comme dans cet étrange portrait provocateur, ne fait-il que détourner les codes d'un genre qui semble si éloigné de sa vision de la littérature ?

Pour comprendre en quoi l'autofiction s'accorde étrangement avec le style chevillardien, il faut d'abord tenter d'en donner une définition. A la lecture des théories, une première difficulté se présente, l'autofiction ne possède pas de caractérisation unifiée. Le terme créé en 1977 par Doubrovsky se voit décrit de différentes manières. Certains, comme Philippe Gasparini s'appuient sur la théorie de Doubrovsky et les écrits de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique pour en

¹ Chevillard, Eric. *Dictionnaire des écrivains contemporains de la langue française par eux-mêmes*, sous la direction de Jérôme Garcin. Paris : éditions Mille et une nuits, 2004.

² Edités sous les titres : *L'Autofictif : Journal 2007-2008*. Talence : L'Arbre vengeur, 2008. *L'Autofictif voit une loutre : Journal 2008-2009*. Talence : L'Arbre vengeur, 2009 et *L'Autofictif père et fils : Journal 2009-2010*. Talence : L'Arbre vengeur, 2011. Afin de faciliter la lecture de cette étude, par la suite, nous utiliserons des abréviations pour désigner ces textes. Nous les nommerons respectivement : Aut., AVL et APF.

donner une définition référentielle. L'autofiction serait une sorte de version postmoderne de l'autobiographie marquée par l'ère du soupçon et la remise en question d'une sincérité possible dans les écritures du moi. L'intervention de la fiction dans le récit autobiographique serait alors la résultante de cette incapacité de l'homme à se dire exactement tel qu'il est. A l'inverse, des théoriciens comme Vincent Colonna, en proposent une définition élargie où toute forme de fictionnalisation de soi a sa place, y compris la « fabulation de soi ». Cet élargissement le conduit à intégrer à sa liste d'autofictions des textes qui ont été écrits bien avant la théorisation du concept. Si cette particularité générique nous pousse à accentuer encore l'importance d'une remise en question constante de notre lecture, de manière à ne pas passer à côté de la complexité de la question, nous nous appuyerons sur une définition volontairement généralisante de l'autofiction afin de pouvoir débiter notre réflexion. Nous partirons donc du principe selon lequel le genre consiste en l'association oxymorique de deux principes, celui de l'autobiographie et celui de la fiction romanesque. Partant de là, *L'Autofictif* de Chevillard détonne à la fois parce qu'il n'est que très partiellement autobiographique mais aussi parce que la dimension romanesque est mise à mal par le choix du journal et la pratique de l'aphorisme. D'ailleurs, notre travail tentera de s'inspirer du fonctionnement particulier du journal, et par là-même de la réflexion chevillardienne, en reprenant, au sein d'une progression dialectique, le mouvement cyclique des thèmes obsédants qui se retrouvent dans l'ensemble de l'œuvre à travers l'exploitation de sujets transversaux comme l'humour parodique ou l'influence du romanesque. De cette manière, nous affinerons progressivement nos définitions et rejoindrons l'idée selon laquelle il n'existe pas une seule caractérisation du genre autofictif.

Malgré tout, cette étude se centrera sur une question fondamentale dans les écritures du moi, celle de leur valeur littéraire et du rapport à la notion d'égoïsme. En effet, la littérature intime se voit souvent reprocher cette importance du Je-auteur dans le texte. Depuis Pascal, le moi en littérature est vu comme un être haïssable dont la présence devrait être estompée au profit de la création littéraire. Une seconde critique, plus moderne, découle de cette idée d'une absence de création littéraire dans l'exploitation d'un réel personnel. L'autobiographie serait une forme d'infralettrature en raison de cette prédominance du moi sur la dimension formelle du texte. Cette question est d'autant plus liée à la notion d'autofiction que l'intervention de la fiction est souvent vue comme une manière de réinjecter de la littérature dans l'autobiographie. Le Je retrouve alors en partie sa fonction de personnage romanesque et la création prédomine de nouveau dans le texte. Mais cette autojustification formelle de l'autofiction pousse à se demander s'il ne s'agit pas d'une stratégie auctoriale. Jean-Louis Jeannelle se pose la question de savoir si ce néologisme n'a pas été inventé uniquement pour « ajouter au genre des écritures autobiographiques de tous temps objets de

suspicion quant à leur statut littéraire, une plus-value, un " supplément d'art " »¹. Il est vrai que chez Chevillard la dimension formelle est fondamentale. Mais a-t-il réellement besoin de le justifier en exploitant le genre de l'autofiction ? N'est-ce pas plutôt le Je qui sert de prétexte à la fiction, bien plus que la fiction qui accorde le droit d'écrire sur le Je ? Dans l'œuvre chevillardienne, le Je-auteur a toujours été très présent. Il prend plaisir à multiplier les niveaux de réel à travers ses interventions et les mises en abyme de l'acte d'écriture. *L'Autofictif* serait alors une manière de faire de ces interventions non plus les digressions du texte mais le nœud du récit. Ne cessant de parodier et d'interroger la posture de l'auteur, créateur suprême, Dieu du texte, il trouve dans cette forme du journal intime l'aboutissement de ce travail métatextuel. Mais est-ce dans une volonté purement parodique ou cherche-t-il ici à redéfinir un genre littéraire dévalorisé et difficilement saisissable ?

Dès la première lecture, Chevillard nous installe dans une atmosphère d'ironie et de dérision qui laisse entendre son peu d'estime pour le genre. La multiplication des reproches envers l'égoïsme auctorial et la posture de l'écrivain, le détournement des codes sont des signes de ce refus de l'écriture intime. Toutefois, certaines caractéristiques de l'autofiction dues notamment à son statut hybride, semblent correspondre au style chevillardien et à la manière dont il souhaite mener cette révélation, ce qui nous pousse à tenter de définir plus précisément l'autofiction chevillardienne. Celle-ci apparaît non plus comme la critique d'un genre postmoderniste et déjà cliché, mais plutôt comme une forme d'aboutissement de son style littéraire, la continuité mais aussi le dépassement de son entreprise romanesque.²

¹ Jeannelle, Jean-Louis. « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », in *Genèse et autofiction*, études réunies par Jeannelle, Jean-Louis et Viollet Catherine. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia DL, 2007. p.12.

² Il est à noter que la longueur des deux premières parties réunies correspond approximativement à celle de la dernière. Cette répartition inégale tente de reprendre la construction paradoxale de *L'Autofictif* entre le rythme ternaire des trois aphorismes et le développement volontairement appuyé du rythme binaire, de l'opposition entre deux thèses bien définies.

Partie 1 :
***L'Autofictif*, parodie critique d'un genre
égoцентриque**

1. Une critique annoncée

Le préliminaire autobiographique revu et corrigé

En introduction à la première édition papier de son blog *L'Autofictif*, Chevillard propose une préface qui interroge le genre de l'autofiction et dévoile son intention d'ironiser sur la question bien plus que de s'y soumettre. Dès le départ, l'auteur tourne en dérision son entreprise. Pourtant, il est intéressant de noter que cette pratique n'est pas si originale et semble presque inscrire le texte dans la lignée des ouvrages autobiographiques ou autofictionnels qui l'ont précédé. Dans *Autofiction, une aventure du langage*, Philippe Gasparini désigne ce phénomène sous le nom de « préliminaire autobiographique »¹. Il s'agit de ces textes introductifs dans lesquels l'auteur se défend et prévient ainsi les futures critiques qui ne manquent jamais de tomber sur les ouvrages appartenant au genre de l'écriture du moi. De même, Philippe Lejeune qui parle de « pacte autobiographique » décrit le fonctionnement ainsi :

Le pacte autobiographique se nourrit des réfutations qu'il a provoquées. Son but est de paralyser la critique en la dénonçant : on comprend qu'à ce jeu il ait intérêt à se montrer aussi agile qu'elle.²

Gasparini étudie plus particulièrement l'exemple de la préface de *Fils* de Serge Doubrovsky, auteur qui a lui-même inventé pour son roman la notion d'autofiction. Le théoricien montre ainsi qu'en voulant définir son texte autrement que comme une autobiographie, l'écrivain reproduit finalement les mêmes schémas que ceux des autobiographes. Par analogie, la préface de Chevillard ne serait donc encore qu'une manière de devancer la critique en refusant soi-même ce genre tabou dans lequel il est pourtant pleinement en train de s'inscrire à travers sa préface.

Toutefois, il est de notre devoir de ne pas s'arrêter à ces effets de mimétisme qui, pour un auteur comme Chevillard, adepte de l'intertextualité et de la parodie, semblent plutôt être une manière de détourner le genre en utilisant l'un de ses codes le plus stéréotypé, celui du « prière d'insérer ».

Les deux textes font approximativement la même longueur et fonctionnent sur le même principe : un descriptif de leur entreprise et une justification du choix formel. Mais dès la première

¹ Gasparini, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*. Paris : éditions du Seuil, 2008. p. 20.

² Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 2004. p. 49.

lecture, une différence se fait sentir. Si Chevillard exploite la première personne de façon claire et logique puisqu'il s'agit d'un blog personnel, Doubrovsky parle de manière impersonnelle de « la mémoire du narrateur qui prend très vite le nom de l'auteur »¹. La rupture avec l'autobiographie est annoncée par cette séparation originelle du narrateur et de l'auteur qui finissent par se rejoindre dans le nom. En n'exploitant pas ce principe, Chevillard adopte une autre manière de montrer son inscription dans l'autofiction par opposition à l'autobiographie : « mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent. » (*Aut.*, p. 7) L'affirmation du Je va jusqu'à justifier l'utilisation de la fabulation en faisant du narrateur-auteur un personnage type « le diariste ». La dimension fictionnelle est d'autant plus revendiquée que le protagoniste principal ressemble plus à un héros de roman par sa mobilité que celui de Doubrovsky qui « prend très vite le nom de l'auteur »².

Une seconde différence réside dans le traitement du temps. Chez Doubrovsky, la notion de « mémoire » suppose une reconstruction du passé, un récit de soi tel qu'il se présente maintenant mais corrélé avec son histoire passée. L'auteur évoque cette superposition des temporalités : « se mêlent souvenirs récents (nostalgie d'un amour fou), lointains (enfance d'avant-guerre et de guerre), soucis aussi du quotidien »³. A l'inverse, Chevillard s'inscrit seulement dans le présent à travers la « chronique nerveuse et énervée d'une vie dans la tension particulière de chaque jour » (*Aut.*, p. 7). La différence fondamentale se situe dans l'écart entre une instantanéité du journal « publié sans retouches » (*Aut.*, p. 7) et une reconstruction littéraire du passé. Pour Doubrovsky, cet écart entre la réalité des faits et sa transposition littéraire, notamment par le brouillage chronologique, est ce qui caractérise l'autofiction. Chevillard s'en écarte donc d'autant plus que le présent tel qu'il le vit donne lieu à une atemporalité dans laquelle il « ne (s)'interdit rien » (*Aut.*, p. 7), c'est-à-dire aucun voyage dans le temps ou dans l'espace. Chez Doubrovsky, la dimension romanesque se développe à travers le regard de l'écrivain sur sa propre vie, les lieux devenant décors d'une histoire personnelle : « à travers le tintamarre solitaire de New-York, les silences calfeutrés de l'université, jusqu'à la salle de classe où s'accomplit sa jouissance : le dénouement »⁴ alors que chez Chevillard, les lieux ne sont pas ceux de son intimité, « l'Afrique ou la littérature par exemple, et encore la clairière aux animaux » (*Aut.*, p. 7), mais l'expression d'un mouvement vers les autres, tout comme la « chronique » supposait un regard sur le monde et non sur soi. Doubrovsky a conscience que son œuvre est intime avant d'être tournée vers les autres : « autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir »⁵. L'idée de « dénouement » exprime cette volonté de

¹ Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1977. p. 9.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Doubrovsky, Serge. *op. cit.* p. 9.

se comprendre soi dans sa totalité, point final qui entre en contradiction avec l'inachevé permanent qu'entraîne l'écriture d'un blog.

Finalement, si Chevillard propose également sa définition de l'autofiction pour justifier l'écriture de ce blog, il y développe surtout les preuves de sa prise de distance avec le genre. L'opposition radicale avec l'œuvre de Doubrovsky appelle bien plus au détournement qu'au respect des règles du genre.

La destruction du Je autobiographique

Mais Chevillard ne se contente pas de parodier de façon critique l'un des passages obligés de l'autobiographie, il va jusqu'à nier en partie le fondement de l'autobiographie : la construction du Je. Tout d'abord, par le choix du journal, Chevillard semble détourner l'une des premières règles fondamentales du pacte autobiographique : l'identité onomastique auteur/narrateur/héros. Certes, le Je représente bien cette figure de l'auteur, également personnage principal du texte, mais parce que celui-ci n'est jamais nommé, le doute sur son identité reste possible. L'absence d'un portrait physique accompagné de la désignation rigide qu'entraîne la nomination engendre une indétermination partielle du personnage. D'ailleurs, Olivier Bessard-Blanquy, faisant référence aux romans de Chevillard, fait remarquer :

Peu de littératures sont plus opposées à ces écritures du corps, à ces littératures du moi physique que celle de Chevillard.¹

Ici, l'auteur ne déroge pas à cette règle et le constat est d'autant plus intéressant qu'on a pourtant affaire à une écriture du moi. Alors comment justifier ce paradoxe d'un Je qui n'est plus que partiellement autobiographique ?

Pour cela, appuyons-nous sur les réflexions de Philippe Forest à propos de l'autobiographie. Selon lui, la valeur des textes autobiographiques se mesure à leur degré de dépersonnalisation. Il part de l'« ego-littérature »² où le Je se présente comme une réalité dont témoignages, documents, récits de vie, expriment l'objectivité antérieure à toute mise en forme par l'écriture, et passe ensuite par ce qu'il définit comme autofiction, c'est-à-dire un récit à la première personne qui n'échappe pas à l'exhibitionnisme psychologique, une esthétique romanesque usée et une affectation de spontanéité. Tout ceci le conduit au dernier point, le « roman vrai » aussi appelé « roman du Je » ou

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *Le Roman ludique*. Villeneuve-d'Ascq Nord : Presses universitaires du Septentrion, 2003. p. 252.

² Forest, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes : éditions Pleins Feux, 2001. p. 11.

« hétérographie »¹ qui se fonde sur trois mots : le réel qui remplace la réalité, l'expérience qui remplace le vécu et enfin la présence de l'impossible, c'est-à-dire l'impossibilité qu'a l'écrivain de dire simplement le réel. Même si Chevillard emploie lui-même le terme d'autofiction pour définir son blog, si l'on devait le caractériser selon la classification de Forest il semblerait se rapprocher bien plus de l'hétérographie, d'abord par le refus de l'exhibitionnisme psychologique mais aussi par la création d'un Je éloigné de tout réalisme par les expériences qu'il fait du monde. Celles-ci sont pour la plupart marquées du sceau de l'impossibilité puisque Chevillard se met en scène et nous entraîne dans un monde onirique où la réalité est redéfinie, souvent de manière à porter une réflexion sur le monde :

Ma barque avait chaviré et je nageais depuis si longtemps déjà que mes forces m'abandonnaient. Enfin, je vis la terre et fis un dernier effort pour la rejoindre. Lorsque j'allais l'atteindre, pourtant, elle s'évanouit et je compris qu'elle n'avait été qu'un mirage en distinguant sur ses bords, avant sa complète disparition, un homme à genoux qui avait cru atteindre l'eau. (*APF*, p. 230.)

La dimension poétique de cet aphorisme engendre également une dimension métaphysique. Chevillard, en se mettant dans cette situation, ne raconte pas une histoire personnelle mais est à l'origine du récit de toute existence humaine, incapable de satisfaire ses désirs. Le « mirage » devient universel, il l'est tout autant pour l'homme sur l'eau que l'homme sur la terre, pour le Je que pour l'autre. En se rapprochant de l'hétérographie, Chevillard s'éloigne logiquement de l'autobiographie puisque, par sa dimension irréaliste, l'hétérographie ne parle plus de la vie du Je qui s'écrit mais de celle d'un Je imaginaire dans lequel chacun peut réussir à se reconnaître. C'est pourquoi Gasparini en donne la définition suivante :

L'hétérographie désigne une écriture de l'autre par procuration.²

Le Je est donc présent comme le supposent les règles du journal intime, mais, sous la plume chevillardienne, le pronom personnel adopte une nouvelle définition. Il n'est plus l'expression d'une identité mais celle de toutes les identités. Derrière lui peut se cacher n'importe quel personnage et souvent le caractère éminemment fluctuant du diariste n'hésite pas à l'entraîner jusqu'à l'impossible contradiction des identités. Il est à la fois marié et célibataire, jeune et vieux... Il est ce personnage

¹ Forest, Philippe. *op. cit.* p. 37.

² Gasparini, Philippe. *Autofiction, une aventure du langage. op. cit.* p. 234.

sur qui Chevillard dit vouloir écrire lorsqu'il répond à un journaliste qui lui demande « Pourriez-vous écrire un jour l'histoire de monsieur Tout-le-monde ? » :

Ce monsieur n'existe pas . Alors oui, son histoire est une de celles que je pourrais écrire. Ou peut-être existe-t-il, en effet, mais alors il n'en existe qu'un. Je raconte d'ailleurs son histoire dans mon dernier livre. Vous rendez vous compte que monsieur Tout-le-monde doit être à la fois une petite rousse et un vieux chinois ? Il n'est pas donné à tout le monde d'être monsieur Tout-le-monde. Cet homme-là ne peut être qu'un original, un cas, un type incroyable. Voilà : monsieur Tout-le-monde est l'exception qui confirme la règle. Et la règle, je suis contre.¹

L'absurdité de ce monsieur Tout-le-monde qui est le plus original de tous les hommes exprime le principe d'identité selon Chevillard. Pour lui, le personnage véritablement intéressant est celui qui est tout en paradoxe et de ce fait ne semble pouvoir réellement exister. Outre l'humour et le plaisir du bon mot qui se dégage de ce portrait, l'auteur propose une véritable redéfinition de l'universalité du sujet littéraire. Il s'oppose aux autofictions qui, comme nous l'avons vu chez Doubrovsky, observe le Je comme l'expression unique et originale de leur propre identité. En effet, chez Doubrovsky, le Je est prédominant et il n'est jamais prétexte, il est cette figure qui s'affirme et revendique tous les rôles :

Je t'ai tuée. Hier soir, toute la nuit, ce matin, dans une sanglante agonie de moi-même.²

L'adresse à un « tu » renforce l'implication de la première personne qui se dessine clairement comme étant le protagoniste, le narrateur et l'auteur. A l'inverse, Chevillard en proposant la « chronique d'une vie » qui n'est jamais réellement fixée dans un Je défini propose la chronique de n'importe quelle vie, toutes et aucune à la fois, et réussit avec brio à dire l'autre en se disant lui-même. Pour Jourde, Chevillard va même encore plus loin à travers la volonté d'être monsieur Tout-le-Monde. Il n'assume pas uniquement toutes les identités mais également « l'absence d'identité »³. En souhaitant créer un être irréalisable il dépasse la notion même d'identité et entraîne de ce fait la déconstruction du Je. Et pour cette raison, Chevillard échappe à l'écueil principal de la littérature et plus particulièrement celui de la littérature intime, le narcissisme :

¹ Robert, Richard. « Le monde selon Crab ». *Les Inrockuptibles*, n°47, juillet 1993.

² Doubrovsky, Serge. *op. cit.* p. 17.

³ Jourde, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2003. p. 282.

L'objectif du texte est toujours plus ou moins narcissique. Le narcissisme absolu se perd dans la dissolution des identités.¹

Dans ses romans, mais également dans son autofiction, notre auteur réussit à déréaliser l'homme de manière à le faire chuter du piédestal sur lequel la littérature l'a posé. Olivier Bessard-Blanquy voit dans cette forme d'inexistence l'expression d'une quête :

L'homme chez Chevillard, est finalement plus un projet qu'une réalité. L'homme n'existe pas en effet, au sens où il est en devenir.²

Et parce qu'il est au stade de l'expérience, l'homme chevillardien, et plus particulièrement le Je en quête d'identité, n'adopte aucune forme fixe mais plutôt une position d'équilibre telle que la définit Jourde. Lorsqu'il cite l'exemple de la girafe, « Ayant atteint sa taille adulte, la girafe dépitée s'avisa qu'elle avait oublié son pinceau en bas. » (*APF*, p. 79.), exemple qu'il analyse ensuite de la manière suivante :

Tout le paradoxe du texte repose en effet sur la superposition d'un ici et d'un ailleurs. L'être chez Chevillard n'est jamais qu'une position particulière, toujours instable et paradoxale.³

La girafe est à la fois en haut et en bas, ici et ailleurs. Elle est cette position d'équilibre instable qui lui permet d'offrir dans un même mouvement le problème et la solution. Elle devient alors métaphore du Je chevillardien, un être perpétuellement en mouvement et fait de contradictions.

En outre, cet exemple de la girafe illustre parfaitement l'usage du rire comme source de destruction des préjugés et formes fixes. Le rire permet de voir le long cou de la girafe non plus comme une adaptation naturelle à son milieu mais, au contraire, comme une conséquence imprévisible de son évolution. Cet imprévu qui engendre le comique de la situation illustre parfaitement le style chevillardien dans lequel le rire exprime une volonté de voir le monde autrement. Appliqué à l'identité du Je, il entraîne forcément sa déconstruction. Le lecteur se trouve dans l'incapacité de déterminer les caractéristiques qui définissent le personnage principal, celles-ci étant sans cesse remises en question par un rire moqueur et parodique qui s'attaque ainsi aux fondements de l'autofiction.

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 308.

² Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 87.

³ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 294.

Le refus des codes et des genres : une caractéristique chevillardienne

En refusant de respecter le principe fondamental du Je autobiographique, Chevillard affirme son goût pour la transgression des codes. Il n'accepte jamais de se conformer aux idées préconçues d'un genre ou d'un style d'écriture comme le fait remarquer Fabrice Thumerel dans son article « De l'antiblog au journal anti-autofictif » :

[...] au début pour se distraire de ses livres puis il se prend au jeu. Et puis se prendre au jeu revient toujours pour lui à introduire du jeu – et plus encore lorsqu'il est question du Je – il prend ses distances avec une révolution numérique par laquelle il ne veut pas être annihilé comme avec une critique aux réflexes conditionnés « tous les écrivains publiés par les éditeurs 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". »¹

Cette citation d'un aphorisme présent dans *L'Autofictif* (*Aut.*, p. 9) souligne la dimension subversive de l'écriture chevillardienne, dimension qu'il ne cesse de revendiquer. De ce fait, il semble peu crédible que Chevillard adopte la forme de l'autofiction sans souhaiter en déconstruire les fondements. Son blog devient alors un manifeste qui justifie ce choix en en soulignant la dimension parodique. Pierre Assouline écrit dans son article « Ce Chevillard qui fait blog à part » :

Surtout n'allez pas prendre son titre au sérieux, l'autofiction étant tournée en dérision une fois par jour en moyenne.²

Il cite en exemple l'autobiographie parodique que Chevillard a écrite, rapportée en introduction de notre réflexion, et qui fait écho aux textes humoristiques développés dans *L'Autofictif*. Le choix de la dérision est représentatif de cette remise en cause de l'autofiction. Dans son essai sur l'humour, Franck Evrard souligne cette fonction démystificatrice du comique :

En exhibant la marque de convention, en mettant en cause tout « naturel », il révèle comment le stéréotype s'est substitué au réel, comment le roman n'est pas la réalité mais une illusion, une fiction. Il s'agit d'obliger le lecteur à garder une distance critique, une

¹ Thumerel, Fabrice. « De l'antiblog au journal anti-autofictif ». *Libr-critique*. 23 janvier 2009.
< <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=1206> >

² Assouline, Pierre. « Ce Chevillard qui fait blog à part ». *La République des livres*. 21 janvier 2009.
< <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/01/21/ce-chevillard-qui-fait-blog-a-part/> >

vision réfléchi et distanciée par rapport au texte et à l'histoire en développant tous les mécanismes de la contre-illusion. Le texte ruine l'illusion référentielle pour nous ramener à la nudité d'une lecture qui selon Jean Roudaut « n'a nulle autre vérité que ce que peuvent produire les arbitraires associations verbales. »¹

Ramener le texte littéraire à un jeu d'associations verbales, c'est ce que fait Chevillard à travers ses aphorismes, lesquels se développent de façon discontinue et amènent le lecteur sur les multiples chemins que propose la fiction. Le langage est roi chez notre auteur et il va interroger par la dérision et le contrepied ce qu'une réflexion critique ne ferait qu'annoncer : la notion de vérité dans le roman, et plus particulièrement dans l'autofiction. Quant au goût pour le stéréotype mis en avant par l'humour, il est ce qui lui permet de critiquer le réel et de redonner sa force à la fiction sans sombrer dans l'abstraction d'un irréalisme pur.

Chevillard semble avoir fait le choix de ce titre *L'Autofictif* uniquement par dérision. Mais ce n'est pas pour autant qu'il rejette tout en bloc. Assumant son titre, il décide de récupérer à sa manière ce qui caractérise l'autofiction et fait reposer l'originalité de son texte sur un détournement des codes.

¹ Evrard, Franck. *L'Humour*. Paris : Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1996. p. 34.

2. Détournements des codes de l'autofiction

L'inconscient métamorphosé en outil stylistique : la langue psychanalytique

Depuis l'essor de la psychanalyse, les écrivains et plus particulièrement ceux qui s'essayaient au genre autobiographique se sont ionnés pour cette pratique qui permettait de se dévoiler plus profondément. Cela devient alors l'une des caractéristiques qui définit l'autobiographie moderne et par là même l'autofiction. À l'image de Michel Leiris, les auteurs trouvent dans la psychanalyse et sa révélation de l'inconscient un véritable intérêt littéraire. Comme l'explique Doubrovsky, cette découverte remet en question la possible sincérité de l'autobiographe et justifie la prise de distance du lecteur et même de l'auteur au sujet d'un écrit sur le moi. Elle est aussi la source d'une recherche de nouvelles formes stylistiques pour parvenir à échapper au mieux au danger du mensonge envers soi-même. Ainsi, l'inconscient est lié à la notion d'autofiction parce que les autobiographes ont vu la contradiction qui existait entre une promesse de sincérité totale et l'existence d'une part d'ombre due à cet inconscient inaccessible. Le principe de sincérité est alors remplacé par le principe de subjectivité. Christopher Isherwood justifie la permanence d'une forme de « sincérité » par le fait que l'invention, parce qu'elle touche à l'intime, appartient réellement à la construction historique du moi. Il le résume en ces mots :

Tout ce que l'on invente sur soi-même fait partie de son mythe personnel, et par conséquent est vrai.¹

Il traduit de ce fait l'évolution littéraire selon laquelle l'autobiographie aurait en partie été remplacée par l'autofiction qui accepte de nommer ouvertement cette victoire du mensonge et de la construction du moi à travers l'apparition explicite de la fiction dans les récits intimes.

L'influence de la psychanalyse dans l'autofiction apparaît donc clairement dans l'histoire du genre. Pourtant, si on peut rapprocher notre auteur de cette découverte c'est pour une toute autre raison. L'inconscient chez Chevillard est plutôt une source de dérision lorsqu'il reprend les clichés de la psychanalyse :

Pitié non, pas de récits de rêve ! Souvenons-nous des pénibles petits déjeuners de vacances où toute la parentèle y va de sa délirante aventure nocturne... Et déjà l'on sait que le croissant que la tante trempe dans son chocolat et qui goutte sur sa robe blanche sera le crabe tueur du prochain épisode. (*Aut.*, p. 118.)

¹Cité par Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : éditions Tristram, 2004. p. 95.

Ce n'est toutefois pas l'unique forme de détournement qu'exploite Chevillard puisque par la particularité du fonctionnement de son écriture, il est possible de parler d'une forme d'écriture psychanalytique. Cette théorie s'explique par l'utilisation qu'il fait des associations d'idées, associations inconscientes de mots comme lorsqu'il écrit :

Car tout s'enchaîne : ver à soie, verrat soies, verre à dents. (*AVL*, p. 88.)

Il crée une langue fondée sur le jeu entre signifiant et signifié, entre le mot et sa référence, ouvrant un champ infini de sens possibles. Son écriture se rapproche de la définition de l'inconscient donnée par Stéphane Mallarmé « laisser l'initiative aux mots ». Philippe Lejeune, dans *L'Autobiographie en France*, décrit le fonctionnement de cette langue psychanalytique :

Il s'agit d'éliminer la sélection volontaire des pensées pour mettre en évidence un ordre de l'inconscient.¹

Chez Chevillard, il est difficile de nier l'existence d'une « sélection volontaire ». Si, a priori, les trois aphorismes qu'il écrit chaque jour ne semblent pas être uniquement l'expression d'une pensée qui se déroule sous nos yeux, une étude plus approfondie du texte nous permet de voir les limites de cet ordre inconscient. Citons un exemple précis dans lequel chacun des trois aphorismes semble lié par une thématique commune, celle d'une réflexion sur l'impact du temps sur les hommes :

Seule l'archéologie préventive obtient des subsides. On fouille sur le futur tracé de l'autoroute et du TGV, jamais au-delà, en sorte que notre connaissance de l'Age du bronze et de l'Antiquité se confond géographiquement avec le réseau des voies ferrées ou bitumées parcourues par des bolides.

On ne me fera pas croire que je vieillis aussi en relisant un livre.

Le couple meurt quand l'un devient pour l'autre, dans sa subjectivité blessée, insatisfaite ou irritée, le responsable de tous les maux. Son enquête est vite bouclée. Il a un coupable sous la main. (*APF*, p. 228.)

Ces trois petites pensées philosophiques s'appliquent à des sujets différents mais trouvent finalement à dire la même chose, comme si, par cette construction de son texte, Chevillard cherchait surtout à nous montrer les passerelles qui existent entre les choses, comme s'il offrait à notre regard

¹Lejeune, Philippe. *op. cit.* p. 64.

de voir au-delà du sens premier des mots. L'inconscient serait alors non pas du côté de Chevillard mais du côté du lecteur qui, sans s'en rendre compte, se trouve emporté dans un tourbillon langagier qui le conduit sur un chemin qu'il n'avait pas prévu de prendre.

Malgré tout, le lecteur n'est pas seul à se laisser emporter par les mots. L'auteur accepte également d'être le cobaye de son propre texte en se laissant glisser dans un monde imprévu. Nous avons déjà vu comment l'humour exprimait cet imprévisibilité, mais ici il n'est plus uniquement la source d'une destruction des préjugés, il devient également l'expression de cet inconscient littéraire en tant que pouvoir de la langue. Evrard écrit à ce sujet :

Faire de l'humour consiste à mettre en acte de l'inconscient.¹

L'écriture chevillardienne répond à cette définition en s'exprimant par association d'idées et jeux de langage. Par exemple, quand l'auteur écrit « bonne médecine, le rhum abrège le rhume » (*AVL*, p. 19.), le mot en appelle un autre du fait de leur ressemblance morphologique. L'écrivain va alors mentalement faire le lien entre les deux en trouvant une explication humoristique. L'inconscient n'est alors pas dans la révélation intime mais dans l'exposition du fonctionnement du cerveau humain. Totalement soumis au principe de création littéraire, il éloigne encore un peu plus l'auteur d'une quelconque forme d'exposition narcissique.

Des thématiques remotivées

Le détournement des codes de l'autofiction ne se limite pas au style de l'auteur mais concerne également le contenu de ses textes. Il est intéressant de comparer ce qui correspond normalement aux thèmes récurrents de ce genre avec ce que Chevillard en fait.

Gasparini, à la fin de son essai *Autofiction, une aventure du langage* propose une sorte de résumé du genre en mettant en avant ses principales caractéristiques. Il évoque notamment les thématiques récurrentes dans les autofictions. L'exhibitionnisme, l'impudeur, l'obsession sexuelle sont des sujets centraux de ce type de romans.² Il l'explique par le fait que le genre est lié à un contexte de libération de la parole et des mœurs. C'est aussi un moyen de convaincre son lecteur de la véracité des faits en provoquant chez lui l'empathie par le développement de thèmes tels que la médiocrité, la dépression, la culpabilité, la confession, la dénonciation ou encore l'amour.

¹Evrard, Franck. *op. cit.* p. 111.

²Gasparini, Philippe. *Autofiction, une aventure du langage. op. cit.* p. 303.

En ce qui concerne les thématiques sexuelles, elles sont certes abordées par Chevillard mais elles deviennent rapidement la source d'un jeu à la fois sur le langage et sur les clichés qui accompagnent ce genre de sujets. Il évoque d'ailleurs le phénomène avec humour prenant le mot « sexe » au sens littéral d'organe sexuel :

Mon pénis ne se montre guère dans ces pages, discrétion regrettable car j'évoque ici un beau membre que ne déparent point ces veinules ni qui se bistourne ridiculement quand il s'érige. Mais voilà pour ma honte que je l'exhibe justement le jour où règne un froid polaire qui le réduit à presque rien, un pauvre appendice contracté, contrit, un souvenir, un oisillon mort dans son nid. (*APF*, p. 77.)

La thématique sexuelle est détournée de sa visée séductrice pour devenir la source d'une moquerie mais aussi d'une transcendance des mots puisque ce qu'il nomme semble exister de manière physique dans le texte. Le détournement passe également par la déception de l'attente d'un dévoilement intime. Le personnage de la joggeuse qui, devenant une obsession, semble exprimer le désir du narrateur envers le corps féminin se transforme en anecdote comique avec destruction de tout réalisme. A travers trois aphorismes, se déroule une nouvelle dans laquelle le narrateur apparaît comme un pervers inconscient de la frayeur qu'il cause chez la jeune fille en la poursuivant. Cet extrait est particulièrement intéressant puisqu'il révèle plusieurs thématiques importantes. Tout d'abord, l'intérêt réside dans l'effet comique du dernier paragraphe, la remarque du pervers qui se décrit aveuglément :

Une voiture stoppa, freins crissant, et la joggeuse au petit caleçon court s'engouffra dedans, ce qui me parut d'une folle imprudence quand on sait combien il y a de malades pervers en liberté dans ce pays. (*Aut.*, p. 40.)

Mais au-delà du comique, cette fin est révélatrice d'une mauvaise foi qui semble être un moyen de critiquer le fonctionnement du récit intime qui rate sa visée à force de pratiquer mensonges et constructions. Finalement, la force de Chevillard repose sur cette métamorphose des thématiques puisqu'au lieu de provoquer l'empathie du lecteur, il provoque son rire et sa prise de conscience grâce à l'ironie qui sous-tend la majorité de ses textes. La dimension exhibitionniste de l'autofiction est donc tournée en dérision pour le grand plaisir de Jourde qui reproche à ce genre un dévoilement à effet commercial :

Il favorise l'équivoque, et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain. Il est dès lors plus facile d'écouler le produit, quelle que soit sa qualité, en mettant en scène habilement l'auteur, en créant quelque scandale. Comme si le genre en lui-même était susceptible de livrer automatiquement du sens, parce qu'il est question de choses supposées vraies (la confiance) corporelles (le sexe).¹

Il souligne volontairement l'écart entre la théorie de l'autofiction et le travail de Chevillard qui n'a rien d'un coup marketing et s'éloigne, par le choix de l'autofabulation, du « scandale ». L'auteur se refuse à cette facilité et cette superficialité des thématiques séductrices. Si Chevillard les utilise ce n'est que pour les tourner en dérision, cherchant ainsi à redéfinir l'authenticité en sortant des schémas conventionnels éditoriaux. Il choisit de faire différent avec le même, il reprend les ingrédients afin de les agrémenter à sa manière, justifiant ainsi le choix parodique du titre *L'Autofictif*.

Le danger qui menace l'autofiction de sombrer dans quelque chose de purement vendeur et non plus littéraire est un sujet régulièrement évoqué par les critiques des écritures du moi. Mais, selon Fabrice Thumerel, Chevillard réussit parfaitement à contourner ce risque :

(Auto)-réflexif ce journal déjoue d'autant mieux les travers des blogs et des diverses productions se réclamant de l'autofiction : futilité, complaisance, mièvrerie, etc. qu'il dresse une véritable revue satirique de notre temps.²

Notre écrivain semble plutôt proposer une réflexion sur la société comme peut le permettre une chronique littéraire ou même un roman, plutôt que de correspondre à l'image négative que nous nous faisons de l'écriture du moi.

Outre ces thématiques sulfureuses, Gasparini parle également du récit d'enfance, autre sujet récurrent des écritures du moi. Mais encore une fois, si nous pouvons considérer qu'on le retrouve en quelque sorte dans le récit de Chevillard alors même que le choix du journal intime pourrait l'en empêcher, c'est à travers une forme totalement dévoyée. Chevillard ne nous raconte pas ce qu'il faisait dans son jeune âge mais il développe le thème à travers son style et le choix de sujets liés à l'enfance tels que les mondes du conte, de la fable ou encore l'importance du règne animal. Cette prédilection pour les thématiques enfantines semble exprimer le décalage que Chevillard instaure entre la figure de l'écrivain classique et celle qu'il présente à son lecteur. Il n'hésite pas à employer

¹Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 31.

²Thumerel, Fabrice. *op. cit.*

un langage enfantin correspondant à un regard qui modifie l'usage classique des choses, comme peuvent le faire les enfants :

Ni poignets ni doigts ni cou pas d'oreilles non plus
mais que cherche la tortue
dans cette boîte à bijoux ? (*APF*, p. 192.)

A travers cette vision enfantine, la réalité de la tortue, sa carapace, et l'explication biologique qui l'accompagne, sont oubliées au profit d'une explication inventive qui se fonde sur une vision du monde encore neuve.

Toutefois, le lien fait entre enfance et écriture n'est pas nouveau puisque, dans sa *Poétique*, Aristote évoquait déjà des thèmes littéraires empruntés au monde de l'enfance. Il cite notamment le dédoublement et le mimétisme, deux thèmes que nous retrouvons dans les ouvrages de Chevillard. Le dédoublement en tant qu'affirmation d'un lien particulier à un autre qui devient soi se trouve aussi bien dans *Démolir Nisard*, dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et surtout dans *L'Autofictif*. Dans les deux premiers nous pouvons citer les couples Nisard-le narrateur et Marson-Pilaster, toujours dans un rapport complexe d'obsession et de haine. Quant au troisième, celui qui nous concerne plus particulièrement, ce rapport se retrouve de façon plus implicite dans le dédoublement de l'auteur à travers le Je. Comme nous l'avons vu, ce Je s'affirme à la fois comme l'expression de la figure de l'écrivain Chevillard mais, par ses multiples métamorphoses, il devient une transposition littéraire et donc dédoublée de l'auteur. Quant à l'obsession et la haine, elles ne sont pas aussi explicitement exprimées mais nous pouvons penser que Chevillard entretient ce même rapport complexe au Je du journal que celui que peuvent entretenir les couples précédemment cités puisque, par le choix du journal, le Je, central dans le texte, devient obsession mais à travers cette forme de destruction constante que nous avons observée précédemment une forme de rejet presque haineux apparaît. Quant au mimétisme, on le lit dans toute forme de parodie de la réalité, c'est-à-dire une grande majorité des aphorismes dans lesquels Chevillard semble jouer des rôles comme un enfant se joue de petites pièces de théâtre inspirées des modèles qu'il a pu observer dans le réel :

Volume de la musique poussé à fond, je danse seul sous la boule à facettes suspendue au plafonnier de ma chambre. Devant ma porte, un vigile noir colossal repousse avec fermeté mes parents mécontents. Tenue correcte exigée, messieurs dames. Or ils sont en exacerbé ! (*Aut.*, p. 58.)

L'enfant reproduit le monde des adultes mais par le décalage qu'il engendre il y apporte une dimension comique. Ainsi, en utilisant le monde de l'enfance, Chevillard ne se prête pas au jeu de l'exploration de l'intime mais recrée plutôt cet univers qui correspond à son goût pour la fiction. Il semble même que ce soit encore une manière de s'éloigner des thèmes classiques puisque l'imagination débordante dont il fait preuve l'éloigne de toute forme de réalité, pourtant attendue dans l'expression d'un Je inscrit dans le monde contemporain.

La posture de l'écrivain tournée en dérision

À partir de cette étude de la relation entre l'auteur et le personnage de l'auteur dans l'autofiction, nous pouvons voir à quel point Chevillard s'éloigne de l'expression classique de la posture de l'écrivain dans un texte du moi. Certes, le Je qui s'affirme est bien celui d'un auteur comme Chevillard mais ce dernier prend un plaisir particulier dans la destruction de cette figure. En pratiquant avec outrance l'autodérision, il tend à détruire une autre thématique classique de l'autofiction. Plus qu'une identification à l'auteur, la caractérisation du protagoniste par son travail d'écrivain engendre une destruction des valeurs littéraires par le rire. Philippe Lejeune, dans *L'Autobiographie en France*, écrit :

Le propre de l'autobiographie est d'arriver à manifester la personne comme valeur.¹

Par le choix de l'autofiction, c'est-à-dire une succession d'aphorismes se présentant pour la plupart comme des fragments de roman qui nous entraînent dans des univers toujours changeants, Chevillard ne peut pas réellement manifester la personne comme valeur, celle-ci étant soumise au récit des autres. En centrant l'histoire sur un autre personnage, il se rapproche de la logique du roman et échappe au principe de mise en valeur du Je dans l'autofiction. Il recadre son personnage dans son rôle d'écrivain et justifie sa présence par ce rôle. Dans de nombreux cas, et plus particulièrement quand il se représente en train d'écrire ce journal, l'auteur apparaît comme un personnage qui observe et dit les autres. Il sert d'intermédiaire entre le monde et sa transposition littéraire, il n'est a priori rien de plus qu'un appareil photo ou une caméra qui fixerait un instant de vie :

- Merci monsieur de bien vouloir retirer vos pieds de la chaise, me dit le garçon de ce café où l'on ignore mes habitudes – qui sont d'écrire sur le pupitre formé par mes jambes repliées – si bien que dans l'inconfort de la position qu'il m'oblige à adopter je ne peux

¹Lejeune, Philippe. *op. cit.* p. 10.

que dédier ma phrase à son outrageante grossièreté et ajouter encore en grimaçant que ses sourcils trop épais sur ses yeux trop petits lui donnent l'aspect grotesque du binturong dont l'extinction prochaine sera un soulagement pour le monde. (*APF*, p. 242.)

Mais finalement, en évoquant cette situation, c'est le Je qui prédomine dans l'histoire, son point de vue, mais aussi sa manière d'écrire, au sens figuré, son style, mais également au sens propre, sa position d'écriture, preuve que Chevillard répond à la définition de Philippe Gasparini qui veut que l'autofiction soit une « conscience d'artiste revendiquée liée à l'autojustification de la littérature »¹. Toutefois, par l'affichage exacerbé de sa colère envers ce pauvre garçon de café, il développe une forme de mégalomanie qui semble nous mettre en garde contre le sérieux de cet aphorisme. Il laisse entrevoir les signes d'une dérision de soi, signes que nous trouvons confirmés lorsqu'il parle des œuvres en cours d'écriture, métatextualité toujours en sa défaveur :

Enfin un frémissement, quelque chose comme une percée. Il semblerait en effet que *Choir* ait su ratisser plus large que mes autres livres et rassembler bien au-delà du cercle habituel de mes non-lecteurs. (*APF*, p. 184.)

Le sarcasme à l'égard de la confidentialité de sa littérature est un motif récurrent de *L'Autofictif*. Mais le sarcasme ne se limite pas à la conscience de ce public restreint, Chevillard va lui-même détruire son entreprise autofictive en écrivant :

J'exècre de toute ma haine les auteurs de notes, d'aphorismes, de journaux, perpétuels râleurs, insatisfaits chroniques, péremptoires, teigneux : ils n'aiment rien. (*APF*, p. 174.)

Par l'impersonnel « il », Chevillard met également à distance le principe de l'autofiction, critiquant une nouvelle fois son entreprise, en semblant montrer que le recul n'est réellement pris qu'à travers l'utilisation de la troisième personne. Chevillard narrateur regarde Chevillard auteur avec dérision et ne laisse jamais voir lequel des deux détient la vérité celui qui critique ou celui qui est critiqué. Lecarme souligne ce paradoxe des auteurs qui s'inscrivent dans deux visées a priori contradictoires :

Sans trop se soucier des contradictions, l'auteur joue sur la stratégie du testament, pour le long terme, et de l'engagement parmi les hommes pour le présent.²

¹Gasparini, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage. op. cit.* p. 53.

²Lecarme, Jaques et Lecarme-Tabone, Eliane. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 2004. p. 135.

Parce qu'il joue sur deux temporalités différentes, l'écrivain et plus particulièrement le diariste propose un message qui n'est pas toujours cohérent. Il vise à la fois le temps universel et le temps intime. C'est bien cette figure paradoxale et risible dont se moque Chevillard d'une manière qui laisse voir l'extrême lucidité avec laquelle il se regarde en tant qu'écrivain. Cette lucidité prouve que l'auteur a conscience du risque. Il évoque d'ailleurs à plusieurs reprises dans des interviews le ridicule de l'écrivain dont l'entreprise le dépasse toujours. Pour cette raison, Chevillard choisit le rire comme contrepoint à cette prétention obligatoire qui doit animer l'écrivain publié. Jourde vante le choix de la parodie pour échapper au poncif de cette posture. Selon lui, c'est en assumant ce qui ne peut être évité que l'auteur réussit à y échapper en partie :

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 échapper.¹

Jourde décrit ce fonctionnement comme une « spirale sans fin qui vise l'expulsion de l'auteur hors de toute domination sur son texte. »² Nous retrouvons ici l'idée d'un Je qui disparaît au profit des mots, comme si, malgré le principe autobiographique qui sous-tend l'autofiction, tout n'était que prétexte à accroître la suprématie du langage. L'autodérision serait le moyen de rendre compte des faiblesses du Je, de manière à minimiser son importance dans le texte. Le paradoxe est encore présent puisque c'est en affichant le moi et donc en acceptant le principe de l'autofiction que Chevillard peut le dépasser et propose de sortir d'une vision classique où l'auteur domine son texte.

En tournant tout en dérision constamment et en ne se pliant à aucune règle, Chevillard finit par mettre son lecteur dans une position qu'on pourrait qualifier d'inconfortable. Le lecteur ne sait pas comment définir le texte puisqu'il ne peut même pas saisir l'identité et les principes fondamentaux qui définissent celui qui l'écrit.

¹Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 297.

²*Ibid.* p. 304.

3. Une perturbation du rôle de l'auteur face au lecteur

Une mise à mal de la connivence auteur-lecteur

En revendiquant son rôle d'auteur confidentiel publié par une maison d'édition élitiste, Chevillard exclut le lecteur de son texte. Tout comme la posture de l'écrivain, la notion de postérité est sans cesse tournée en dérision :

C'est donc à moi seul désormais qu'il incombe de maintenir aux éditions de Minuit la tradition de l'auteur illisible et invendable. Une mission que je prends très à cœur, un flambeau que je tiens à deux mains (*APF*, p. 44.)

Chevillard définit ainsi son statut en tant qu'écrivain mais il définit également celui de son lectorat. Il n'hésite pas à aller jusqu'à la provocation pour pousser ce dernier dans ses retranchements comme s'il voulait que cette confidentialité atteigne son apogée. Cette attitude se traduit par une forme d'élitisme littéraire. Les textes de Chevillard, malgré une forme de légèreté due à l'humour ne sont pas faciles d'accès. Leur fonctionnement se fonde sur un principe de double lecture qui suppose que le lecteur dépasse le plaisir esthétique du texte pour atteindre la signification. Jourde explique comment ce dépassement est impossible sans engendrer une dénaturation du texte. Il faudrait que la saisie soit immédiate et totale, tout comme le mot chevillardien qui se présente comme une entité pleine et absolue, mais en réalité le lecteur ne peut maîtriser parfaitement tous ces sens en une seule lecture.

Le lecteur parcourant un texte au sein duquel se trouve l'une de ces singularités, *conchetto*, aphorisme, paradoxe, a le choix entre deux attitudes : soit il s'y arrête pour essayer de comprendre comment l'objet est fabriqué ; alors il entre en gravitation autour de ces systèmes isolés qui tournent sur eux-mêmes, soit il réagit au passage (généralement par le sourire) et poursuit, laissant alors derrière lui un noyau de langage autonome, non pleinement consommé dans le travail entropique de la littérature.¹

La partie hermétique de ces textes entraîne inévitablement une limitation de la connivence auteur-lecteur, contrairement à la plupart des écrits du moi qui recherche une implication émotionnelle du lecteur dans leur texte. S'instaure alors un combat ludique avec le lecteur qui doit se laisser porter par le langage de Chevillard mais également garder ses distances pour en saisir les nuances. La

¹Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 301.

parodie que Chevillard fait du conte *Le Vaillant Petit Tailleur* fait intervenir cette figure du lecteur idéal. Dans ce roman, il développe trois figures de lecteur : celle du géant qui lit le texte au premier degré et ne développe aucune réflexion personnelle, celle de l'homme qui, ayant une idée préconçue de la littérature, est déçu dans ses attentes et ne sait se laisser aborder par ce texte surprenant, et enfin la belle lectrice qui entretient une relation sensuelle avec le livre mais n'est pas pour autant aveuglée par la narration puisqu'elle reconnaît derrière le travail littéraire : « elle suit avec passion les évolutions de la marionnette parce qu'il y a (sa) main dedans ». ¹ Cette troisième figure représente le lecteur idéal, capable à la fois de se laisser porter par une lecture plaisir mais sans oublier l'importance de la mise à distance du texte et d'une forme d'analyse littéraire.

Et, parce que le lecteur n'est plus une victime séduite mais plutôt un adversaire qu'on prend plaisir à défier grâce aux armes rhétoriques du langage, la relation que Chevillard instaure dans ses textes permet de l'éloigner d'une conception classique de l'écriture du moi. Il évoque d'ailleurs sa vision du journal dans *L'Autofictif* :

Tout journal relate la lutte d'un homme seul contre tous. Il est par conséquent destiné à séduire, circonvenir ou intoxiquer l'ennemi. (APF, p. 30.)

Pour Chevillard, le choix est déjà sous-entendu dans l'emploi du mot « ennemi » pour définir le lecteur. Démarre alors un jeu dans lequel l'auteur souhaite conserver la maîtrise sur son texte, c'est-à-dire ne pas dévoiler ce qui ne serait pas magnifié ou métamorphosé par l'écriture. Le lecteur ne doit pas chercher la vérité dans le texte puisqu'au contraire Chevillard le pousse à étudier la manière dont c'est dit bien plus que ce qui est dit. Olivier Bessard-Blanquy souligne cette idée d'une vérité dans l'écriture et non dans le contenu :

Cette fictionnalisation des petits riens n'est pas sans constituer un aimable moyen d'inviter le lecteur à reporter son attention sur la seule réalité produite par ce travail, c'est-à-dire le texte. ²

Contrairement aux autres autofictionnaires, Chevillard ne cesse de manifester l'intervention du mensonge comme source de la littérarité du texte. C'est pourquoi il faut que le texte continue à échapper en partie au lecteur, comme le souligne Jourde :

¹Chevillard, Eric. *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris : Les éditions de Minuit, 1999. p. 93.

²Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 30.

Ferrer le lecteur : geste équivoque qu'il s'agit d'accomplir avec dextérité. Le saisir au moment où il saisit. L'écrivain est à la fois l'asticot et le pêcheur, le mangé et le mangeur. Cela exige de la souplesse. Mais si le lecteur s'empare complètement du texte, s'il saisit tout, le piège ne fonctionne plus. (...) Le texte doit fuir perpétuellement, le sens se laisser deviner sans se laisser attraper, afin de bien ferrer le poisson.¹

Le lecteur devient alors un intermédiaire dans la construction du texte, puisque c'est également par l'existence de son regard et plus particulièrement par la prise de conscience qu'en fait Chevillard que le texte prend son sens. Le lecteur permet une mise à distance du texte qui assure un retour à soi beaucoup plus lucide. Parce que Chevillard ne cherche pas à séduire ce public, il fait de ces observateurs la source d'une exigence qui l'empêche de sombrer dans la facilité du texte attrayant. L'exemple de *Choir* qu'il cite à plusieurs reprises dans *L'Autofictif* est tout à fait emblématique. Sur le mode de l'autodérision, il révèle comment ce texte aride peut difficilement trouver son public :

Il me restait quelques lecteurs, qui ont lu Choir, puis se sont pendus. (*APF*, p. 141.)

Même si cette formulation est exagérément hyperbolique, elle n'en reste pas moins l'expression d'une volonté de déstabiliser son lecteur en lui proposant un livre qui ne répondra pas à son horizon d'attente classique. Le lecteur devient alors le point de départ mais aussi le révélateur final de ce qui, dans le texte, fait l'originalité et la force de l'écriture. Il est ce regard distancié qui donne sa direction au texte. Jourde parle d'un « regard inconnu qui serait à son texte ce que lui ne parvient jamais à être. »²

Du point de vue de l'autofictionnaire, le lecteur serait alors un passage obligé pour réussir à se saisir, à l'image du lecteur émotionnellement impliqué dans les histoires intimes de l'auteur. Mais c'est ici dans un sens uniquement littéraire que Chevillard cherche à faire du lecteur son révélateur puisque le résultat de cette révélation n'est pas l'exposition d'un récit intime mais la justification de l'existence des aphorismes littéraires. En le surprenant dans ses habitudes, Chevillard tend à engendrer un lecteur exigeant et qui saura reconnaître la qualité littéraire d'un texte au-delà du classique jugement de valeur fondé sur l'opposition entre véracité et mensonge.

¹Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 305.

²Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 306.

La notion de double contrainte

Chevillard n'est pas le seul à prôner la non-identification du lecteur à l'auteur dans les écritures intimes. Dans *Surfiction*, essai sur l'invention d'une nouvelle forme littéraire, Raymond Federman écrit :

Le lecteur ne sera plus tenté de s'identifier avec les personnages. En revanche, il participera à la création de la fiction.¹

Le principe général de la surfiction inventée par Federman repose sur un point : l'intervention du narrateur pour empêcher le destinataire de céder à l'illusion. La surfiction, pour reprendre les mots de Gasparini « a pour mission d'étaler au grand jour l'aspect fictif de la réalité et de révéler l'irrationalité ludique de l'homme. »² A l'instar des étranges aphorismes de Chevillard, Federman propose des textes dans lesquels le lecteur est mis face à un monde qu'il ne peut identifier comme étant parfaitement le sien. Cette intervention du fictif n'est pas un simple espace de liberté, elle est l'origine d'une mise à distance du lecteur qui, parce qu'il n'est pas directement impliqué, peut conserver un regard lucide et critique sur ce qui se déroule sous ses yeux. Il est alors apte à construire le sens du texte, à y participer directement :

Donner au lecteur le sentiment d'une participation librement consentie au processus d'écriture/lecture, lui octroyer un choix (actif) dans l'ordonnance du discours et la découverte de la signification.³

Ce second principe instauré par Federman se retrouve également dans l'autofiction de Chevillard. La question d'une lecture active et reconstructrice trouve son expression dans le principe des aphorismes journaliers possédant individuellement un sens mais trouvant également une signification au sein de l'unité cohérente que représente le blog. C'est alors au lecteur de retrouver ce sens à travers une lecture qui ne se fait plus de manière linéaire mais recrée les passerelles entre les unités de texte. La récurrence de certaines thématiques, notamment celles que nous avons étudiées précédemment, nous pousse à voir dans le journal de Chevillard un appel au choix du lecteur pour reconstruire un sens. Ce sens reste volontairement multiple puisque l'écrivain souhaite ne pas donner d'explication à ses textes :

¹ Federman, Raymond. *Surfiction*. tr. fr. de Nicole Mallet. Marseille : Le Mot et le reste, 2006. p. 20.

² Gasparini, Philippe. *op. cit.* p. 147.

³ Federman, Raymond. *op. cit.* p. 14.

Tout écrivain qui parle publiquement de ses livres en écrit une page encore, la page de trop, celle du dénouement nécessairement décevant qui met fin au prenant suspense. Voici éventé le secret qui nous laissait rêveur. L'inépuisable allégorie était donc une charge dirigée contre le voisin de l'auteur qui fait trop de bruit en beurrant ses biscottes. (*APF*, p. 184.)

En outre, les nombreuses contradictions qui travaillent ses textes sont à mettre en relation avec la volonté de décontenancer le lecteur pour le pousser vers une lecture intelligente et non uniformisée de la pensée chevillardienne. Par exemple, l'auteur écrit :

Bah ! L'humanité me dégoûte, surtout les misanthropes. (*Aut.*, p. 153.)

Outre la dimension comique de l'effet d'hyperbole paradoxale sous-entendue par ce misanthrope qui n'aime même pas les misanthropes, cet aphorisme est exemplaire de la pensée chevillardienne, une pensée dans laquelle tout et son contraire peuvent se côtoyer et même se soutenir. A sa manière, Chevillard invite le lecteur à prendre sa propre décision, à tirer de ce texte ce qui lui semble le plus pertinent tout en appréciant la qualité des textes et sans pour autant chercher à définir l'auteur et à le fixer dans une caractérisation que lui-même cherche à éviter par tous les moyens.

Ce paradoxe d'un lecteur mis à distance du personnage de telle manière qu'il finit par seconder l'auteur du texte par sa lecture active et créatrice de sens, se résume dans un concept également abordé par Federman, celui de la double contrainte (double blind) . La double contrainte fonctionne sur le principe d'une confiance du lecteur envers le texte de l'auteur sans pour autant qu'il soit dupe et prenne tout pour argent comptant. Cette double contrainte est à mettre en relation avec l'utilisation de l'ironie et de la dérision, deux outils qui laissent entendre que nous avons affaire à un texte ambigu, aux sens cachés, lesquels restent à élucider. Ce type d'humour apparaît alors comme le système de défense utilisé par l'auteur pour protéger un texte qui risquerait d'être simplifié par une lecture trop crédule.

La perturbation du lecteur : une logique comique

L'étude du comique chez Chevillard est centrale pour comprendre ce phénomène de double contrainte. Dans son essai, Franck Evrard insiste sur le fait que l'humour exige une distanciation de la part du lecteur puisqu'il est lui-même décalage en tant qu'« inadaptation du ton au contenu, logique burlesque qui s'installe aux moments les plus graves, digressions et commentaires,

discordance de la signification, distanciation ». ¹ Jean-Marc Defays dans *Le Comique* en tire la conséquence suivante sur l'impact de l'humour sur le lecteur :

Variations de rythmes, de styles, de perspectives, les interventions incongrues de l'auteur dans la fiction, rompront l'harmonie du récit, le videront de sa charge émotive, dévoileront son caractère artificieux, ludique et inciteront finalement le lecteur à reconsidérer son interprétation naïve. ²

Il est intéressant d'appliquer cette définition à *L'Autofictif* de Chevillard, et ce d'autant plus qu'au lieu d'être au centre du propos, le Je et donc l'auteur, lorsqu'il apparaît enfin, semble bien faire des « interventions incongrues dans la fiction ». Nous pouvons alors voir dans une utilisation aussi importante de l'humour un avertissement de l'auteur qui demande au lecteur de ne pas lui faire confiance et qui détruit ainsi toute possibilité d'une lecture révélatrice de son intimité. L'humour et le comique n'ont de cesse d'entrer en contradiction avec les effets classiques de l'autofiction et de pousser à son extrême le passage de l'autobiographie au fictif.

La double contrainte est ainsi sous-tendue par ce principe humoristique qui veut que rien ne soit réellement pris au sérieux. Mais Chevillard va plus loin en faisant du rire le principe surprise du texte. Le texte ne se présente pas toujours comme comique puis finalement le devient :

La connaissance s'accroît de nos pires déconvenues, voilà ce que je me suis dit sur le chemin du retour, en découvrant que la vache est l'autre profil du cheval. (*APF*, p. 192.)

Ainsi, Chevillard accroît le phénomène en cumulant le rire et l'effet de surprise, le rire étant déjà par principe celui qui « surprend, contrarie et inquiète les vérités établies ainsi que les mots attendus. » ³ Et parce qu'il se retrouve devant un texte qu'il a doublement du mal à saisir, le lecteur décontenancé est tenu à distance, but recherché par Chevillard, comme il l'affirme lui-même :

Le rire que je provoque fait aussi tomber les défenses intellectuelles de l'adversaire, je voulais dire du lecteur, qui aurait tendance autrement à peser chacune de mes idées, à leur opposer les siennes et, d'une certaine façon, à amender mon texte. ⁴

¹ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 5.

² Defays, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris : Seuil, coll. « Mémo », 1996. p. 67.

³ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 43.

⁴ Robert, Richard. *op. cit.*

L'auteur nourrit lui-même ses paradoxes en voulant contrôler le lecteur afin qu'il le laisse libre, et surtout, afin qu'il « n'amende » pas son texte, c'est-à-dire qu'il n'en change pas la visée et ne rende pas moral ou éthique quelque chose de littéraire et esthétique. Jourde parle à ce sujet de « combat ludique avec son lecteur ». ¹ Cette idée d'un rapport ambigu avec le lecteur est également soulignée par Jean-Marc Defays lorsqu'il écrit :

La particularité de l'esprit fumiste, qui est en même temps un défi, est justement de remettre en cause ce contrat avec le public qui n'appréciera cet humour paradoxal qu'au troisième degré. ²

Mais cette logique de l'humour n'entre pas nécessairement en contradiction avec le principe de l'autofiction. Certes, nous n'avons cessé de montrer que l'autofiction se fondait sur un désir de communication avec le lecteur mais, par son statut hybride, elle suppose également une perturbation du pacte autobiographique et donc de la relation avec le lecteur. Jeannelle écrit à ce sujet :

Le genre n'existe qu'en tant qu'il produit chez le lecteur (quel que soit l'état des connaissances préalables dont celui-ci dispose sur l'auteur) une certaine hésitation – hésitation sur le statut des informations apportées et sur la nature du texte présenté. ³

Si Chevillard va plus loin dans la provocation en ne laissant que peu de place à la vérité, reste néanmoins qu'il se rapproche ici des codes du genre, ou plutôt il justifie le choix de ce genre par le fait que ce dernier respecte l'un de ses principes d'écriture : la redéfinition du rapport auteur-lecteur.

L'Autofictif ne serait plus seulement une parodie mais bien l'exploitation d'un nouveau genre auquel il se prête d'autant mieux que son affirmation du moi passe par une redéfinition personnelle de la manière dont se fait le dévoilement.

¹Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 305.

²Defays, Jean-Marc. *op. cit.* p. 63.

³Jeannelle, Jean-Louis « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », in *Genèse et autofiction*, *op. cit.* p. 33.

Partie 2 :
Définition de l'autofiction
chevillardienne

1. De l'autobiographie à l'autofiction

L'importance de la transposition littéraire : une influence de l'autobiographie

A partir de l'étude que nous avons menée jusqu'ici, il est difficile de dire que le travail de Chevillard s'apparente à celui des autobiographes classiques. Son goût pour la transgression et sa volonté de conserver une importante part de fiction dans son journal l'éloigne encore des écritures du moi telles qu'elles sont définies par les théoriciens. Pourtant, celui qu'on considère comme le premier autobiographe moderne, Jean-Jacques Rousseau, introduisait déjà une nuance qui faisait de l'autobiographie non plus le simple récit réaliste d'une vie, mais sa transposition littéraire. En d'autres termes, l'intérêt de l'autobiographie ne résidait pas uniquement dans la révélation de l'intimité mais dans la manière dont elle était révélée. Ce principe sera ensuite repris par l'ensemble des autobiographes qui luttent contre l'avis des critiques, lesquels soulignent parfois l'infériorité littéraire de ce genre qui ne peut être réellement novateur d'un point de vue stylistique, comme le remarque Philippe Lejeune :

L'autobiographie ne peut être le "laboratoire" du récit moderne, elle emploie des modèles de récit qui ont déjà fait leurs preuves.¹

Sa visée, convaincre le lecteur qu'il a accès à un texte sincère et vrai, empêche l'autobiographe de céder à la recherche stylistique. Ces moyens de lutte vont alors résider dans sa capacité à conserver une dimension poétique dans le texte, ce qui suppose souvent une part de fictionnalisation. C'est le constat que fait Gasparini lorsqu'il écrit :

La fictionnalisation de l'expérience personnelle est souvent justifiée par la poétique commune selon laquelle le roman est crédité d'une valeur esthétique intrinsèquement supérieure à celle de l'autobiographie.²

La liberté thématique mais aussi stylistique qu'offre le roman par la suppression de l'opposition mensonge/vérité est à l'origine de cette plus grande valorisation. Mais la fictionnalisation n'appelle pas nécessairement le mensonge. Elle peut être nuancée de telle manière qu'il nous est possible de dire que nous la retrouvons même dans les autobiographies les plus classiques qui se disent fondées sur le principe de sincérité. A ce sujet, il est intéressant d'étudier la préface des *Confessions* de

¹ Lejeune, Philippe. *op. cit.* p. 35.

² Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* éditions du Seuil, mars 2004, p. 238.

Rousseau. Il est un des premiers à mettre en œuvre la notion de pacte autobiographique en revendiquant auprès du lecteur son désir d'être sincère et vrai à travers la revendication de son individualité :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.¹

Pourtant ce souci de vérité ne l'empêche pas de parler par ailleurs de possibles créations littéraires :

S'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ça n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire.²

Certes, il impute ces potentiels mensonges au défaut de la mémoire, mais cette justification avant la faute laisse présager l'importance d'une reconstruction auctoriale. D'ailleurs, l'un des points principaux qui différencient *Les Confessions* des écritures du moi précédentes telles que les *Essais* de Montaigne ou *Les Pensées* de Pascal se situe dans la différence entre le journal intime qui retranscrit instantanément une pensée personnelle de l'auteur, et l'autobiographie qui suppose une reconstruction du passé. Il peut sembler un peu paradoxal de s'appuyer sur Rousseau pour comprendre le travail de Chevillard, alors que ce dernier ne revendique à aucun moment le respect du pacte autobiographique et, qu'en outre, il rédige un journal, mais le lien peut-être fait malgré tout dans la notion de reconstruction.

Tout comme Chevillard, Rousseau fait remarquer que pour écrire une bonne autobiographie le vécu importe moins que la capacité à dire les choses. Autrement dit, un bon autobiographe n'est pas celui qui a bien vécu mais celui qui a bien pensé. La passerelle est un peu légère mais elle peut malgré tout être empruntée, au moins pour comprendre pourquoi Chevillard décide de nommer son entreprise *L'Autofictif*, c'est-à-dire ce que les théoriciens considèrent pour la plupart comme l'évolution postmoderniste de l'autobiographie. En mettant en avant cette importance de l'implication stylistique de l'écrivain pour justifier son entreprise, Rousseau rejoint en quelque sorte l'un des aphorismes de Chevillard dans lequel il traite avec humour de la prédominance de l'écriture dans la formation de l'identité et de l'inspiration de l'écrivain :

¹ Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions, Livre I*. Paris : Flammarion, 1992-1993. p. 9.

² *Ibid.*

Il faut connaître la vie pour écrire, il faut s'être confronté à la réalité. Romancier, poète, dramaturge, nouvelliste, j'ai ainsi exercé mille petits métiers avant de devenir écrivain.
(*Aut.*, p. 105.)

L'écrivain du moi quel qu'il soit est avant tout un écrivain. C'est pourquoi il lui importe tout autant de paraître sincère que de faire ressortir la qualité de son écriture. Federman fait d'ailleurs remarquer que c'est à travers la qualité de la narration qu'un texte pourra acquérir un sens, rendant indispensable la reconstruction littéraire pour en assurer la valeur mais également l'impact sur le lecteur :

Les expériences de la vie n'acquièrent une signification que sous leur forme racontée.¹

Ainsi, dès les premières autobiographies, une forme de reconstruction fictionnelle pouvait être entrevue, preuve que le lien avec l'autofiction existe bel et bien, même dans une version aussi parodique et délurée que celle que peut proposer Chevillard.

Une correspondance avec les définitions de l'autofiction

Partant de cette notion de recreation littéraire, il devient plus facile de rapprocher Chevillard d'autofictions déjà existantes et ainsi de montrer comment, dans une certaine limite et malgré son souci critique, il s'inscrit dans ce mouvement. Fabrice Thumerel dans son article « De l'antiblog au journal anti-autofictif » résume le paradoxe de cet anti-titre qui finit par se justifier à travers le développement du texte :

Si l'appellation autofictif est à première vue un anti-titre d'après son auteur, il correspond néanmoins à l'entreprise : se perdre dans un espace où s'estompent les frontières entre réalité et fiction.²

Ce rapport entre réalité et fiction est en fait le point de départ du rapprochement que nous cherchons à effectuer. Malgré les divergences entre les définitions des différents théoriciens du genre, ce principe de brouillage entre la notion de fiction et celle de réalité permet de créer un lien entre celles-ci. En effet, Colonna, Gasparini ou encore Lejeune s'accordent à dire que l'autofiction permet de mêler ces deux entités pourtant antithétiques, mais surtout que cet entremêlement est volontairement confus de manière à ne pas permettre au lecteur de toujours déterminer où se trouve

¹ Federman, Raymond. *op. cit.* p. 11.

² Thumerel, Fabrice. *op. cit.*

la réalité et où se trouve la fiction. Ainsi, lorsque Chevillard raconte « si la librairie n'a pas mes livres, je suis malheureux et si elle les a, c'est donc que nul ne les a achetés et je suis malheureux » (*APF*, p. 2117.) nous ne pouvons déterminer s'il s'agit d'une réalité ou d'un mensonge, c'est-à-dire une recreation de la réalité au sens où Lejeune l'entend lorsqu'il différencie « vérité historique » et « vérité intérieure »¹. Finalement, ce qui compte réellement ce n'est pas de connaître cette distinction entre vérité et mensonge mais de voir l'intérêt en soi de ce récit. Ici, Chevillard profite de ce récit du Je pour évoquer les angoisses de l'écrivain qui, malgré lui, souhaite toujours avoir un lecteur. Le brouillage entre réalité et fiction va alors permettre d'évoquer des questions personnelles tout en conservant une forme de mise à distance qui limite l'exhibitionnisme. Manuel Alberca dans *Le Pacte ambigu* explique ce chevauchement de l'invention et de la réalité comme une idéologie postmoderne de la transparence, du jeu, une forme dégradée et instable du moi. Il écrit :

L'autofiction scénifiée, de manière littéraire ou plastique, comment le sujet actuel redéfinit son contenu personnel et social avec un remarquable supplément de fiction. Il en résulte un sujet en équilibre instable et étrange entre le réel et le fictif.²

Chez Chevillard, le « supplément de fiction » déborde de tous côtés et l'effet d'étrangeté est permanent puisque le Je qui s'écrit multiplie les identités contradictoires dans un plaisir ludique qui, nous l'avons vu, peut décontenancer le lecteur. Mais peut-on pour autant se contenter de le classer dans cette idéologie postmoderne ?

Pour mieux comprendre notre auteur, il est important de s'appuyer sur les recherches de Colonna, lequel semble développer une définition qui se rapproche étonnamment du travail de Chevillard. Pour Colonna, la véritable autofiction pourrait également être appelée autofabulation, concept qu'il décrit de la manière suivante :

Œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle. Il faut que l'écrivain ne donne pas à cette invention une valeur figurale ou métaphorique, qu'il n'encourage pas une lecture référentielle qui déchiffrerait dans le texte des confidences indirectes.³

Dans cette définition, la part fictionnelle n'est pas uniquement symbolique comme elle peut l'être dans le récit psychanalytique ou la narration d'un rêve. La fiction est en réalité le fondement même

¹ Lejeune, Philippe. *op. cit.* p. 58.

² Cité par Gasparini, Philippe. *Autofiction, une aventure du langage. op. cit.* p. 293.

³ Colonna, Vincent. *op. cit.* p. 137.

du texte et ce qui en fait la richesse puisqu'elle repose sur le paradoxe créateur selon lequel il est possible de mêler une identité réelle et connue de tous, celle de l'auteur, avec un monde totalement inventé et libéré de toutes contraintes réalistes. Colonna continue en décrivant les deux manières dont l'auteur peut exploiter ce phénomène :

Soit l'artiste s'irréalise, se fabule à partir de la matière de son vécu ; soit il se déréalise et s'invente une nouvelle expérience en faisant fi de son passé.¹

Dans le premier cas, la fiction n'apparaît que légèrement, elle se glisse discrètement au milieu du récit autobiographique sans qu'il soit facile de dissocier ce qui a trait au vécu de ce qui a trait à l'imagination. Dans le second cas, la prédominance de l'invention nous entraîne dans un texte principalement romanesque où seul le héros, double exact de l'auteur, trouble les caractéristiques classiques du genre. Là où le travail de Chevillard s'affirme comme particulièrement intéressant, et, semble-t-il novateur, c'est qu'il mélange ces deux paradigmes. Dans *L'Autofictif*, il arrive que l'aphorisme trouve son origine dans une expression du réel, à l'image de l'extrait suivant :

Voici ma vie frappée d'irréalité. Je laisse reculer dans l'ombre les visages familiers. Mes gestes se désincarnent. Mes pensées ne sont plus que spéculations et paradoxes. Or qui eût cru cela possible ? Un lutin me saisit le doigt et me ramène dans le monde des êtres et des choses. (*AVL*, p. 248.)

La part fictionnelle réside alors dans l'intervention de sa subjectivité. L'auteur « se fabule » en inventant un autre dénouement, il insère donc un principe romanesque dans la réalité, détruisant la plupart du temps l'effet de vraisemblance, mais laissant toutefois au vécu autobiographique un rôle majeur. A l'inverse, il arrive que la seule dimension réaliste du texte soit cette présence subjective, ce Je qui s'écrit devant nous, mais qui s'écrit dans un monde totalement utopique :

Pour séduire la princesse Isolda, je tranchai les cent têtes de l'hydre. Elle est ma femme à présent cette harpie, et la lame de mon sabre complètement émoussée, hélas. (*Aut.*, p. 92.)

Certes, en mêlant des définitions a priori contradictoires, Chevillard propose une définition surprenante de l'autofiction, mais il n'en reste pas moins qu'il s'inscrit dans ce mouvement. En le rapprochant des définitions de Colonna, la particularité de son style l'éloigne également d'une définition plus classique de l'autofiction dans laquelle le genre apparaît comme la version

¹ Colonna, Vincent. *op. cit.* p. 138.

postmoderne de l'autobiographie. En effet, dans son étude, Colonna montre que l'autofabulation n'a pas les mêmes origines que l'autobiographie. Elle ne naît pas du principe d'individualisme moderne qui permet de distinguer le Je comme entité à part entière et ayant un intérêt littéraire dans sa particularité. En faisant remonter les origines de l'autofabulation à l'Antiquité et non à la Renaissance comme le fait l'autobiographie avec Rousseau, il ne place plus l'ego comme première caractéristique définitionnelle du genre. Pour Colonna, les origines du genre sont à trouver dans les écrits de Lucien de Samosate. Et en étudiant de plus près l'analyse que Colonna fait de ces textes, ainsi que les textes eux-mêmes, il semble possible d'observer d'importantes ressemblances entre ces textes et ceux de Chevillard.

Les similitudes entre les deux auteurs sont multiples. Tout d'abord, en ce qui concerne les formes employées, Chevillard comme Lucien apprécie les formes brèves. Cette remarque peut sembler avoir peu de lien avec la question de l'autofiction mais par formes brèves il faut surtout entendre un appui sur les modèles du conte et de la fable, deux types d'écriture qui font reposer la fiction sur une retranscription littéraire de la réalité. Ces deux genres poussés à leur extrême vont devenir sous la plume de Lucien et Chevillard des outils autofictionnaires puisqu'ils permettent de mêler fiction et réalité. En outre, l'idée d'une dimension parodique dans la reprise de ces formes renforce le lien entre ces deux auteurs puisque, nous l'avons déjà vu, la majorité des œuvres de Chevillard, et en particulier *L'Autofictif*, peut être étudiée comme une version parodique de genres ou formes littéraires déjà existants : le journal intime et l'autofiction pour les textes qui nous intéressent, le recueil posthume pour *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, l'autobiographie pour *Du Hérisson*, le conte pour *Le Vaillant Petit Tailleur*,...

Mais la forme brève n'est pas uniquement celle du conte ou de la fable, c'est aussi celle de l'aphorisme, ce qui nous ramène plus précisément aux textes qui nous intéressent. Lucien, également auteur de nombreux aphorismes, forme classique dans l'Antiquité, écrit des textes à tonalité critique dans lesquels intervient un Je faisant référence à sa propre identité, et qu'il définit lui-même de manière paradoxale :

Je me suis tourné vers le mensonge, mais d'une manière bien plus honnête que les autres ;
au moins, en effet, dirai-je la vérité sur un point, en déclarant que je mens.¹

Nous trouvons déjà dans cette affirmation du Je auteur les prémisses de ce qui définira l'autofabulation, un texte à la première personne dans lequel le narrateur-auteur revendique une part de fiction. Colonna explique ce choix de Lucien par une volonté de mise à distance de soi malgré l'affirmation de son point de vue :

¹ Cité par Tichit, Michel. *Lucien : « Histoire véritable », Livres I et II*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1995. p. 26.

Se mettre dans la fiction pour éviter une position de surplomb, une posture d'autorité incompatible avec sa philosophie du langage et son esthétique de la satire.¹

Ce fonctionnement se retrouve également chez Chevillard qui ne cesse d'exprimer un point de vue critique sur ce qui l'entoure mais limite lui-même l'impact de sa parole par l'ironie et la dérision, souvent liées à l'insertion de la fiction. En outre, il faut noter que l'étymologie du mot « auteur » est liée à celle « d'autorité » et qu'en la faisant entrer dans la fiction, dans un monde moins vraisemblable, il semble logique que sa « posture d'autorité » se trouve diminuée. Cette mise à distance de soi assure également la limitation des effets de narcissisme qu'engendrent les écritures du moi.

Pour conclure sur ce rapprochement des deux auteurs, citons une dernière fois Colonna décrivant les textes de Lucien comme des « exercices littéraires et expériences de pensée qui trouvent leurs finalités en eux-mêmes »². Les « exercices littéraires » désignent ces textes où l'expression importe autant que le sujet, caractéristique que nous avons observée dans l'écriture chevillardienne, mais qui, parce qu'ils sont également des « exercices de pensée » ne sont pas du langage qui tourne à vide. Ainsi, cette finalité, pour Chevillard comme pour Lucien de Samosate, naît de leur capacité linguistique à exprimer la réalité des mots sans pour autant s'appuyer sur leur usage dans la réalité. C'est pourquoi ils trouvent cette finalité en eux-mêmes puisque leurs textes, à travers la conscience particulière du Je, réussissent à adjoindre une autre réalité aux choses.

L'autofiction chevillardienne est à situer du côté des autofabulations avec pour modèle les écrits ironiques et parodiques de Lucien, montrant ainsi que ce genre décrié peut trouver en lui-même les outils d'une rébellion littéraire et d'une redéfinition des codes.

Le caractère transgressif de l'autofiction

Parce qu'elle est l'union improbable des deux genres antithétiques que sont la fiction romanesque et l'autobiographie, l'autofiction possède en elle les germes d'une transgression. Raymond Federman y voit d'ailleurs l'origine d'un renouvellement des genres :

Il est pour le moins paradoxal de dire d'un roman qu'il est autobiographique et avant-gardiste en même temps, ces deux termes s'excluent en raison de leurs fonctions

¹ Colonna, Vincent. *op. cit.* p. 53.

² *Ibid.* p. 50.

opposées ; ils sont contradictoires. Mais la fiction contemporaine se complaît dans les contradictions.¹

Certes, cette définition va à l'encontre de ce que nous avons vu précédemment à propos du lien entre Chevillard et Lucien, puisque l'autofiction s'affirme ici comme un genre nécessairement né à notre époque, mais nous pouvons penser l'autofiction chevillardienne comme le point d'intersection entre deux entités volontairement paradoxales : une écriture qui existe depuis tous temps et dans laquelle le réel est naturellement mélangé au fictif, à l'image de la mythologie, des contes ou des fables, et un genre appelé autofiction qui se définit par l'entremêlement des caractéristiques stylistiques de deux genres contradictoires. Ainsi, Chevillard transposerait un style d'écriture ancien dans une problématique contemporaine, celle du « besoin de se raconter autrement en traduisant les incertitudes du sujet contemporain »² pour reprendre la définition donnée par l'universitaire Thomas Clerc. Par ce nouveau paradoxe, il accentuerait un peu plus l'aspect transgressif de l'autofiction qui se veut genre hybride et indéfinissable.

L'universalité du langage que propose Chevillard, lequel reprend, en les dépassant et les redéfinissant, des fonctionnements existant depuis les débuts de l'écriture, renforce l'impact de l'autofiction en tant que nouvelle réponse littéraire au monde. Il réussit à respecter à la fois l'histoire de ce monde, ses origines, mais aussi sa situation contemporaine et la manière dont il doit maintenant être perçu. Le Je de l'autofiction serait alors l'expression de cette conscience capable de saisir de façon globale ce qui l'entoure, faisant fi des contraintes spatiales et temporelles. La fiction serait la traduction de cette conciliation impossible entre passé, présent et avenir, une manière de dépasser les barrières qu'engendre le souci du vraisemblable.

Ainsi, l'aspect novateur de ce genre pourtant tissé à partir de conceptions littéraires déjà existantes devient une réponse à l'impossible renouveau de la littérature et à son impossible adaptation au rythme effréné du monde actuel. Chez Chevillard, la question n'est pas simplement sous-entendue, elle est explicitement abordée dans l'espoir d'en trouver la réponse. Par la transgression des codes du genre romanesque, il exprime, dans l'ensemble de ses livres, sa volonté de renouveler la littérature. Mais dans *L'Autofictif*, parce qu'il se donne directement la parole, il aborde le sujet frontalement. Il ne cesse de se demander s'il est encore possible et intéressant d'ajouter un livre à la somme des livres qui existent déjà, il questionne la mort de la littérature afin de savoir si l'humanité n'est pas arrivée au terme des expériences littéraires possibles :

¹ Raymond Federman. *op. cit.* p. 140.

² Clerc, Thomas. *Les écrits personnels*. Paris : Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001. p. 71.

Il reste certainement quelques livres qui n'ont pas encore été écrits. Mais ne nous berçons pas d'illusions : nos chances de découvrir lesquels sont désormais infimes. (*APF, p. 111.*)

A travers ce questionnement au sein même de son autofiction, Chevillard montre que celle-ci n'offre pas une réponse assurée. Mais pour tenter d'y répondre, n'est-il pas mieux de mettre en pratique une hypothétique solution ? Son autofiction, malgré tous les défauts et faiblesses qu'elle ne cesse de se trouver, Chevillard continuant inlassablement de rire de son travail, se présente comme une de ses tentatives les plus abouties de renouvellement de la littérature. Et le choix de ce genre déjà décrié et considéré comme « *has-been* » semble être un nouveau pied de nez que l'auteur fait aux critiques, comme pour leur dire que si toutes les formes, même les plus modernes, leur apparaissent comme déjà éculées, c'est qu'ils ne cherchent pas réellement ce qui dans le texte, par le langage saurait faire de ce genre non plus une réponse simpliste aux évolutions contemporaines mais bien une redécouverte intelligente du monde et de ses paradoxes.

2. Le choix du journal : une mise en pratique originale de l'autofiction

Si Chevillard réussit à faire passer l'autofiction du stade de fiction autobiographique à celui de renouvellement des genres littéraires, c'est parce que ses propositions audacieuses ne se limitent pas à ce titre provocateur. Chevillard fait des choix formels qui expriment une volonté de transcender les capacités novatrices du genre. Parce qu'il écrit un journal intime, ou plus exactement parce qu'il tient un blog de façon journalière, il nous invite à trouver quelle est sa définition personnelle de l'autofiction et comment il peut en proposer une version des plus abouties. Dans les études théoriques on parle toujours de forme romanesque pour l'autofiction, jamais de journal, alors comment expliquer ce choix ?

Le blog : un monde de liberté et de responsabilité

Le choix du blog, d'abord, n'est pas innocent. Chevillard ne se contente pas d'essayer en dilettante une nouvelle forme, comme il le laisse penser dans son avertissement lorsqu'il écrit que ce blog n'est qu'un divertissement à sa véritable entreprise littéraire. En réalité, le blog s'inscrit pleinement dans son entreprise.

Dans un premier temps, il vient renforcer ce que nous avons vu comme étant l'une des caractéristiques fondamentales de l'autofiction chevillardienne : le paradoxe entre réalité et fiction. Parce qu'il appartient au monde virtuel d'internet, le blog n'a pas de réalité physique, il n'est pas concret comme peut l'être un livre. Mais en même temps, parce qu'il s'écrit au quotidien et qu'il s'inscrit dans ce conglomérat de textes publiés au jour le jour au sujet de notre actualité, il trouve sa place dans notre quotidien, notre réalité. Parlant de la notion d'écrivain dans un entretien, Chevillard lui-même exprime cet étrange paradoxe qui fait la richesse de cette forme :

Paradoxalement, donc, c'est ce monde virtuel d'Internet qui lui permet de prendre corps dans l'époque et de vivre l'écriture comme un art martial, où le réflexe compte autant que la méditation.¹

Finalement, le monde virtuel du blog, à l'image de celui de la littérature, est un deuxième monde dans lequel l'écrivain a la liberté de proposer une autre manière de voir ce qui existe déjà dans le

¹ Magnin, Jean-Daniel. « L'Autofictif répond à des questions ». *Vents contraires*. 20 octobre 2011.
< http://www.ventscontraires.net/article.cfm/5737_1_autofictif_repond_a_des_questions.html >

monde réel. En outre, ce mélange de méditation et réflexe traduit au mieux l'écriture de *L'Autofictif* qui est à la fois écriture de l'instantané, réaction sur l'actualité ou jeu avec les mots, mais aussi réflexion et mise à distance de cette époque.

Ainsi, Chevillard ne se contente pas de parler de lui, il engage sa personne par le fait qu'il l'inscrive dans un espace, même virtuel, et un temps, bien réel. Le blog devient alors l'expression d'une autofiction qui prend en charge le rôle de la littérature comme recreation du monde et n'utilise pas l'hypothèse de non-sérieux incluse dans la fiction pour justifier un non-engagement de soi envers les autres. D'ailleurs, dans un article où il fait l'apologie du blog, Chevillard explique que la fonction de l'auteur trouve une réponse adéquate dans le blog puisque grâce à lui, l'écrivain n'est plus enfermé dans cette posture d'artiste mort. Parce que le texte n'a plus toujours un temps de retard sur l'actualité, la reconnaissance du public peut aussi être immédiate. Finalement, il en va presque du devoir de l'auteur d'affirmer son point de vue dans l'instant pour que son œuvre devienne véritablement performative et puisse révolutionner notre regard sur le monde :

N'aspérons-nous pas depuis toujours à une littérature performative ? A une littérature tout au moins qui ne serait plus constamment à contretemps, constamment préhistorique et déphasée, qui se mêlerait de tout, interviendrait à tout propos et même hors de propos et qui épouserait enfin les rythmes de la vie, le cours de nos jours ? Une littérature dans la mêlée.¹

De cette manière, l'écrivain se libère également d'un autre joug, celui de l'éditeur, à l'origine de ce décalage entre l'écriture et sa réception et donc à l'origine d'une limitation de la puissance du texte. En outre, Chevillard prend plaisir à vanter l'intérêt du blog comme moyen d'échapper à la « censure » éditoriale :

Cette gratuité est cependant garante aussi d'une liberté absolue que l'édition traditionnelle, soucieuse justement de rentabilité, ne favorise pas toujours. Le blogueur n'a de comptes à rendre à personne, il peut expérimenter toutes les formes à sa guise - publier l'impubliable.²

La logique commerciale est mise à mal et nous pouvons bien voir que le choix de l'autofiction par Chevillard n'est pas celui d'un succès public puisque s'il voit dans le blog un espace de liberté, c'est

¹ Chevillard, Eric. « Mystère et boule de blog. » *Libération*. 17 mars 2011.
< <http://www.liberation.fr/medias/01012325987-mystere-et-boule-de-blog> >

² Ibid.

bien parce qu'il est démocratique, accessible au plus grand nombre mais pas pour autant démagogique ou racoleur. D'ailleurs, ce passage du particulier à l'universel, de l'intime au public, est évoqué par Chevillard dans *L'Autofictif* :

Et voici reporté sur cette page virtuellement infinie l'aphorisme griffonné ce matin sur mon ticket de bus. (*AVL*, p. 96.)

Chevillard évoque ce surprenant passage engendré par le choix du blog, lequel permet de repousser les limites de la communication mais aussi de sa liberté personnelle. Toutefois, il y a de ce fait une forme d'exigence à ce type d'écriture qui induit un engagement dans la société contemporaine. De nouveau, le paradoxe s'exprime dans cette forme libre qui demande pourtant à l'auteur une responsabilité verbale quotidienne. Chevillard évoque ce devoir d'engagement engendré par la liberté :

Mon devoir, il y a de ça hélas... Un comble, puisque l'idée au départ était justement d'être souverainement libre, qu'il s'agisse du format (si peu apprécié des éditeurs) ou des contenus : tous azimuts. Mais l'assiduité aussi fait partie du principe de l'entreprise et je me dois de ne pas lâcher l'affaire.¹

Parce que la décision du Je s'affirme d'autant plus qu'elle n'est plus cachée par le potentiel choix de l'éditeur ou même de la trame narrative classique, celui-ci doit avoir conscience que ce qu'il montre à ses lecteurs c'est bien lui, lui dans la fiction, certes, mais lui, l'auteur, qui a décidé de s'écrire ainsi.

Le journal intime et l'autofiction : deux logiques contradictoires

Chevillard s'est donné à lui-même le devoir d'écrire tous les jours, d'offrir à son lecteur une actualité brûlante, qu'elle soit imaginée ou réelle, personnelle ou publique, culturelle ou politique, sérieuse ou drôle. A travers l'inscription de la date en début de texte, peu importe le sujet abordé, il instaure un ancrage réaliste qui le rapproche de la réalité de son lecteur. Par ce phénomène, même lorsqu'il « s'irréalise », pour reprendre le terme de Colonna déjà cité précédemment, Chevillard nous invite à observer son quotidien, ou du moins celui de l'auteur, être qui invente et parfois est inventé.

¹ Magnin, Jean-Daniel. *op. cit.*

La forme du journal intime, tout comme celle du blog, est connue pour sa liberté, liberté évoquée notamment par Lecarme : « Tout le charme du journal intime est dans la liberté. »¹, ou encore Lejeune, « Les seuls traits formels qu'on retrouve partout découlent de la définition ici proposée : la fragmentation et la répétition. »² Cette liberté est bien celle qu'évoque également Chevillard lorsqu'il décrit son texte dans l'avertissement comme des « petites écritures absolument libres de toute injonction » (*Aut.*, p. 7.). Mais cette liberté dont il parle vient-elle de la forme du journal ou du choix de l'autofiction, c'est-à-dire l'intervention de la fiction au sein de ces interventions du réel ? En choisissant de mêler ces deux types de liberté Chevillard ne risque-t-il pas de les détruire l'une l'autre ?

En effet, la liberté de parole du diariste naît de l'implicite promesse d'authenticité qu'il fait à son lecteur en écrivant un journal. Lecarme parle de cette sincérité en terme d'obligation :

On s'interdit (ou on devrait s'interdire) de modifier à leur date les inscriptions effectuées car on commet un véritable faux en écriture.³

Quant à Philippe Lejeune, il voit dans son instantanéité une inscription dans le présent qui renforce l'effet d'authenticité puisque le texte, contrairement à l'autobiographie ou même au roman, ne sera pas modifié en vue de ce qui se passera après :

Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié.⁴

Parce que ce qu'il dit ne peut qu'être cru, le diariste est libre d'exprimer ce qu'il souhaite auprès de son lecteur. A l'inverse, l'autofiction met à mal ce principe de sincérité et trouve sa liberté dans la possibilité qu'elle a de faire « fluctuer son identité » pour reprendre les termes que Chevillard utilise dans son avertissement.

Ainsi, le paradoxe est de nouveau présent dans l'œuvre chevillardienne. Le choix du journal intime semble à première vue difficile à justifier puisque ce qui apparaît comme un renforcement de la liberté pousse au non-sens et à une contradiction trop grande avec le principe autofictif. Mais le mouvement est double. S'ils se limitent l'un l'autre, ils vont aussi permettre de renforcer

¹ Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane. *op. cit.* p. 31.

² Lejeune, Philippe et Bogaert, Catherine. *Le Journal intime : histoire et anthologie*. Paris : Les éditions Textuel, 2006. p. 33.

³ Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane. *op. cit.* p. 31.

⁴ Lejeune, Philippe. *op. cit.* p. 24.

mutuellement leurs autres effets. L'autofiction apparaît comme moins libre puisqu'elle se fait au sein d'un ancrage réaliste, mais, de ce fait, elle est aussi plus engagée, et plus drôle. L'engagement transparaît dans ce rapport direct à l'actualité, le commentaire des événements du jour même se fait devant nous renforçant l'esprit de rébellion déjà présent dans l'écriture chevillardienne. En ce qui concerne le rire, l'écart entre un ancrage dans l'actualité et un récit qui tourne à l'absurde engendre un effet comique immédiat. Par exemple, Chevillard écrit :

L'extinction annoncée du soleil ne m'effraie pas. J'ai appris à l'internat à lire avec une lampe de poche. (*APF*, p. 218.)

Pendant que la référence écologique introduit l'ancrage réaliste, la subjectivité du Je exprime le regard littéraire qu'il porte sur le monde, renforçant à la fois l'effet comique et poétique de cet aphorisme. Et ce passage est d'autant plus remarquable qu'à l'évocation d'un fait réel vient s'ajouter la référence à son passé, référence vraisemblable qui traduit ce mélange entre dévoilement et fictionnalisation de soi, par le rire notamment.

Quant au journal, si son authenticité est remise en cause, elle peut toutefois être sauvée par la définition que nous pouvons donner de l'autofiction chevillardienne. Selon cette définition dans l'avertissement proposée par l'auteur lui-même, le Je est un être mobile qui ne peut être décrit que par un langage lui-même mobile, c'est-à-dire libre de dire ce qui est affaire d'invention et non de vraisemblance. Citons la phrase exacte pour comprendre le lien avec l'autofiction :

Mon identité de diariste est ici fluctuante, trompeuse, protéiforme, raison pour laquelle je n'ai pas renoncé au titre d'origine, somme toute assez pertinent pour nommer cette entreprise. (*Aut.*, p. 9.)

De ce fait, le journal au lieu d'entrer en contradiction avec l'entreprise autofictive, en renforce le fonctionnement puisque ce Je en mouvement, sans cesse variable, va trouver sa meilleure expression dans la variation due au temps, variation volontairement accentuée grâce à l'insertion de la fiction. Si l'histoire n'est pas vraisemblable, le Je se raconte pourtant de la façon la plus authentique qu'il soit puisque cette version correspond à la manière dont il se voit, à sa vérité personnelle.

Un Je mobile dans la variation journalière

Chevillard trouve donc un nouvel intérêt dans le journal : exprimer au quotidien les variations de son être, les différentes façons dont il se voit et dont il voit le monde. Le Je trouve son existence hors de l'égoïsme par ces transformations permanentes qui assurent une sorte d'universalité malgré le particularisme des situations. Nous retrouvons l'idée d'un monsieur Tout-le-monde qui correspondrait à tous et personne à la fois, manière pour Chevillard de proposer au lecteur de voir sa propre identité sous un nouveau regard, à la lumière de cet être changeant et insaisissable.

L'écriture journalière, de façon plus égoïste, permet également de répondre à un besoin d'écrire permanent, au désir de libérer sa pensée. En outre, la fonction performative que Chevillard accorde aux mots le pousse à utiliser ce journal comme un exutoire. Il peut, jour après jour, contre-attaquer, se défendre ou affirmer son opinion. Il écrit à ce sujet :

Un hélicoptère réveille ma fille au milieu de sa sieste ? Le soir même, dans *L'Autofictif*, je démolis cet hélicoptère. Frédéric Beigbeder éreinte *Dino Egger* dans *Le Figaro Magazine* ? Il sera puni ! Ma phrase se détend comme un bras, et le méchant garçon se retrouve à sniffer la poussière. Il se relèvera, bien sûr, mais moi, je me sens plus léger. Cet oiseau, oui, c'est moi.¹

Chevillard évoque avec dérision ce pouvoir combatif. Son combat est démesuré et le ton exagérément emphatique du démolisseur « d'hélicoptères » nous montre qu'il a conscience des limites de son action. Reste néanmoins que le Je s'affirme de cette manière, il dévoile avec humour ce quotidien, et la fiction qui s'insère à travers ses vengeances, même si elle est toujours pure folie, trouve son fondement dans la réalité. Chevillard n'est plus si éloigné des autres autofictions où les auteurs nous racontent leur malheur. Sauf peut-être qu'il ne cherche pas à éveiller notre empathie mais s'amuse de se voir transformé en héros ou plutôt en anti-héros de son livre, cet être paradoxal, souvent drôle à son insu, dont les combats sont perdus d'avance, mais dont la verve est intacte et prête à défier les montagnes de la réalité.

De manière formelle, le journal va également aider dans la lutte contre la réalité, par la volonté de proposer une alternative à ce qui s'est réellement passé. La fixation du temps par l'inscription de la date permet de contextualiser et donc de rendre plus réel, plus vraisemblable,

¹ Chevillard, Eric. « Mystère et boule de blog. » *op. cit.*

quelque chose qui ne l'est pas. Ainsi, le principe journalier va permettre d'échapper au temps réel pour en créer un autre, de remplacement. Ce temps, c'est celui que mettent en place les trois aphorismes. C'est un temps qui n'en est pas réellement un puisqu'il fonctionne sur le principe du coq-à-l'âne, l'absence de liaison engendrant un texte atemporel. Olivier Bessard-Blanquy évoque ce rapport entre l'utilisation du présent par Chevillard et sa volonté de voir le texte développer sa propre temporalité :

Le texte n'a d'autre impératif, en clair, que de se faire. Ainsi, la fiction ne peut être donnée qu'au présent puisqu'elle est exactement temporaire de la narration.¹

Olivier Bessard-Blanquy évoque les romans de Chevillard mais sa réflexion peut tout à fait être transposée au journal *L'Autofictif* dans lequel le présent est nécessairement la temporalité première. Ainsi, même si cette logique est celle que Chevillard emploie pour ses propres romans, elle semble peu liée à la notion même de roman. En effet, la fiction chevillardienne s'écarte souvent du genre romanesque. Ce présent est une nouvelle manière de lutter contre les codes génériques puisqu'on ne suit plus une logique temporelle classique avec un passé, un présent et un avenir. La ligne du temps est brouillée par ce présent continu et, si ce principe est déjà mis en place dans ses autres œuvres, il trouve son aboutissement dans la forme du journal. Dans un entretien sur *L'Autofictif*, Chevillard évoque ce désir de couper court avec toute forme de logique romanesque :

Le roman s'inscrit de (trop) bonne grâce dans le temps. Il n'est pas moins unidirectionnel et irréversible. Il célèbre cet ordre comme il célèbre les autres lois qui nous contraignent (ainsi la loi de la pesanteur: le roman qui vous tombe des mains vous écrase l'orteil).²

L'humour avec lequel il évoque ce lien entre toutes formes de contraintes sociétales ne doit pas nous faire oublier la charge subversive que contient cette phrase. Chevillard est celui qui veut passer outre les lois physiques et humaines pour proposer sa propre logique. L'autofiction devient alors l'outil de cette rébellion et la forme du blog tenu comme un journal intime lui donne les moyens d'une lutte. Le Je devient le symbole de cette nouvelle liberté mais aussi des responsabilités qu'elle engendre. Chevillard doit entièrement assumer le texte et non plus se cacher derrière les ficelles d'un récit puisqu'il désire entièrement supprimer cette logique narrative. Cette nouvelle forme de responsabilité accentue encore le rôle du Je.

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 137.

² Chevillard, Eric. « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes » *R de réel*. Septembre 2001. < <http://rdereel.free.fr/volJZ1.html> >

Mais une plus grande implication personnelle ne signifie pas nécessairement un dévoilement total qui conférerait au narcissisme et à l'égoïsme. Chevillard, n'oubliant pas de jouer encore et toujours avec les codes des genres qu'il aborde, réussit à dresser un autoportrait des plus originaux où le Je est sans cesse mis à distance et où la révélation est avant tout une expérience littéraire et non intime.

3. Fiction et mise à distance : l'expression d'un Je fragmenté et fragmentaire

Dans les autres œuvres de Chevillard, le narrateur, figure de l'auteur qui s'affirmait comme tel, était déjà très présent alors même que l'histoire était centrée sur d'autres personnages. Olivier Bessard-Blanquy fait remarquer à ce sujet :

Loin de se laisser oublier, le narrateur de ces œuvres supposées « impassibles » affiche au contraire de nombreux parti-pris.¹

L'écriture chevillardienne se fonde sur l'existence de ce regard surplombant, celui du narrateur, qui commente et distille des pointes d'humour au cours de la narration. *L'Autofictif* serait alors la mise en pratique de ce principe poussé à son extrême puisque le narrateur devient également le sujet principal du texte et ce ne sont plus ses interventions qui servent de digressions, mais plutôt tous les passages dans lesquels le narrateur raconte des histoires arrivées à d'autres personnages. Toutefois, cette inversion de l'ordre d'importance n'engendre pas un égocentrisme outrancier. Puisque la digression est toujours là, la mise à distance l'est également et le portrait intime reste bien plus l'occasion d'un développement littéraire que celle d'un dévoilement.

Un dévoilement multiple et paradoxal

A la lecture de *L'Autofictif*, une remarque nous vient : comment réussir à saisir le portrait d'un homme qui ne cesse de développer des contradictions ? Chevillard semble s'amuser à perdre son lecteur dans un tourbillon de paradoxes. Plus les occurrences du Je se multiplient, plus nous nous trouvons face à un être hybride, à l'aspect variable et aux pensées tout aussi changeantes. Pour Arnaud Génon, ce phénomène est caractéristique de l'autofiction. Il écrit :

Le sujet que l'autofiction expose et fait renaître de ses cendres est un sujet fragmenté et fragmentaire déconstruit dans sa construction même, s'affirmant et se mettant en pièces dans un même mouvement.²

Parce que l'autofictionnaire mêle deux principes littéraires totalement opposés, il dresse un portrait paradoxal de lui-même. En laissant planer le doute sur ce qui est de l'ordre du mensonge ou de

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p.16.

² Génon, Arnaud. « Note sur l'autofiction et la question du sujet ». *La Revue des ressources*. Janvier 2007
< <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/13/Rubrique-a-venir3> >

l'ordre de la vérité, il met en place une construction de soi qui ne peut qu'être destructrice au fil de sa création. Mais le cas Chevillard ne se résume pas uniquement à ce fonctionnement de l'autofiction. Chez lui, le Je ne fait pas que brouiller les pistes entre la réalité et l'invention, il s'insère dans un imaginaire des plus fantastiques pour donner lieu à des situations purement fictives. Ainsi, l'auteur n'a plus d'identité propre puisqu'il se constitue de la somme de ses expériences qui sont, pour la plupart incompatibles. Certes, il semble facile de déterminer le vrai du faux, la pure fiction d'une sincère révélation. Mais ce qui semble le plus absurde ne nous en apprend-il pas plus sur l'auteur Chevillard ?

A certains moments, semblant se laisser prendre au jeu de la confiance ou peut-être dépassé par les événements importants auxquels il doit faire face, naissance, décès de proches, l'auteur nous livre un peu plus de sa vie personnelle. Il l'aborde sans exhibitionnisme outrancier mais montre néanmoins que ces sujets habitent ses pensées et développe un ton mélancolique et tendre-amer qui caractérise particulièrement ces périodes de sa vie. Nous pouvons citer les premières pages de *L'Autofictif père et fils* dont le titre déjà évocateur annonce l'importance que va prendre la mort de son père dans l'écriture. Les aphorismes à son sujet se multiplient et Chevillard se demande lui-même si toutes ces révélations intimes ont pour origine l'écriture d'un journal intime ou l'imprévisibilité de ces événements qui lui tombent dessus. Il prend conscience de la manière dont sa réalité est venue interférer dans ses récits inventés :

Je me demandais parfois comment tournerait ce journal lorsque je me trouverais confronté à de plus rudes épreuves que la parution d'un nouveau livre d'Alexandre Jardin ou d'Eric Chevillard, si j'observerais ou non le silence, et je ne pouvais présumer de rien. Voilà au moins ce point de détail éclairci. *L'Autofictif voit une loutre puis il enterre son grand-père et son père. (APF, p. 105.)*

Il est intéressant de noter qu'à travers cet aphorisme, Chevillard se désigne comme étant « l'autofictif », il s'affirme comme entité fictionnelle et littéraire. De ce fait, si nous ne pouvons nier la dimension intime de ces passages, dimension qu'il reconnaît lui-même, est-ce uniquement de cette manière, par petites touches inattendues et presque involontaires que se construit le portrait de Chevillard ? Les passages, beaucoup plus nombreux, où il se plonge dans une fiction dans laquelle il reprend sa place de narrateur-observateur du monde et des autres, ne sont-ils pas également l'expression de sa personnalité ? Chevillard le revendique, avant d'être un père, un fils ou un époux, il est avant tout un auteur et s'il veut se dire, il doit se dire en tant qu'auteur. Ainsi, au sein même du journal, Chevillard retrouve le personnage que nous avons déjà découvert dans ses autres œuvres, le narrateur omniscient qui a un avis sur chaque chose et se rit de toutes les situations. Celui-ci est tout

autant Chevillard que peut l'être le Chevillard qui parle de sa fille ou de son père. Se construisent alors des fragments de portraits qui ne sont pas toujours en accord les uns avec les autres puisque Chevillard narrateur se laisse libre de vivre toutes les expériences possibles et d'observer tous les endroits du monde. Il peut donc très bien être tranquillement assis en train d'écrire « dans la café où il a ses habitudes » pour ensuite se retrouver dans un ailleurs à la fois réaliste et irréel :

Du coup, on ne me verra plus à Veracruz le jeudi. Le marché attire trop de monde. Ce jour-là, dorénavant, j'irai plutôt flâner dans les ruelles calmes de Copenhague. (*Aut.*, p. 11.)

Le portrait est donc d'autant plus changeant que Chevillard construit ce qu'il veut dire de lui pas seulement en choisissant les événements vécus qu'il veut bien révéler ou la manière dont il va les raconter, mais également les événements imaginaires qui vont l'aider à définir l'identité qu'il veut adopter. D'ailleurs, le lien avec la fiction se retrouve dans le fait que tous les personnages de Chevillard, et notamment ceux de ses romans, ont des identités multiples. Olivier Bessard-Blanquy parle de « synthèses inachevées de toutes les pensées paradoxales ».¹ Il parle également de la « schizophrénie » de ces personnages qui « ressemblent à une sorte de ville tentaculaire sans faubourgs, ni centre, avec chaque jour de nouveaux quartiers »². Il est intéressant de retrouver ici l'idée d'une variation journalière comme peut la matérialiser le journal.

En outre, le principe du blog renforce cette mobilité du portrait. Puisque le journal intime est sans fin, la construction de l'identité est permanente et ne se fixe pas à l'aide d'un dernier mot, une dernière image qui donnerait un aspect achevé au personnage Chevillard. D'ailleurs, dans *Du Hérisson*, Chevillard reproche ironiquement aux autobiographes de dire vouloir se saisir en entier alors qu'ils ne peuvent raconter qu'une partie de leur vie délimitée par l'achèvement de l'autobiographie, avant l'achèvement humain : la mort. Par une sorte de raisonnement par l'absurde, il prétend mettre fin à la lâcheté des autobiographies en racontant sa mort :

Nul n'ignore plus que j'ai pour projet immédiat de raconter ma vie depuis ma naissance jusqu'à ma mort (les autobiographes sont souvent trop lâches pour finir le travail – j'irai au bout).³

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 196.

² *Ibid.*

³ Chevillard, Eric. *Du Hérisson*. Paris : Les éditions de Minuit, 2003. p. 54.

L'impossibilité de ce geste traduit l'impossibilité d'un dévoilement total et justifie le choix fait par Chevillard d'une autofiction toujours en construction. Ce refus de la fixation s'exprime par le refus de l'arrêt sur image, c'est-à-dire la critique de la photographie :

Comment peut-on dire de la photographie qu'elle est l'art de l'instant ? Notre appareil n'est ni du voyage, ni de la fête ; il ne saisit jamais que le prochain visage de notre nostalgie. (APF, p. 91.)

Sans compter que la photographie reproduit bêtement le réel, sans introduire une part de relecture, ou plutôt de réécriture, utile à la saisie de soi :

Toute technique de reproduction est au service du mensonge et de la falsification. Ainsi, je parais nettement plus vieux sur les photos que dans mon imagination. (AVL, p. 229.)

Pour en revenir à l'idée de mobilité, la mise en livre de ce blog engendre une forme de fixation temporaire, comme si l'auteur faisait de chacun de ses ouvrages un morceau de son identité, morceau ayant un début et une fin, accessible dans sa totalité. Chevillard, dans un entretien sur le blog, se pose la question du danger de cette fixité :

Le livre, la mort ? Avec le livre en tout cas, la figure se ferme, se fige, l'autoportrait stylisé (ou fictif ?) peut être regardé dans les yeux.¹

Mais la réponse laisse entendre que cette mise en livre n'est pas un tombeau pour l'auteur. Elle vient s'ajouter à la logique du blog et propose une autre manière d'observer le portrait. Elle rend possible sa saisie dans la continuité, dans le temps. Paradoxalement, cet autoportrait qui se fige ne signifie pas que le lecteur trouve la vérité du personnage Chevillard. Le mystère n'est pas résolu, et même la dimension fictive, ou ce que Chevillard appelle la stylisation, est renforcée puisque le lecteur peut maintenant parcourir le texte dans son ensemble et observer l'infinité des paradoxes qui constituent ce personnage. Regarder dans les yeux, certes, mais sans pouvoir résumer simplement tout ce qu'il y a derrière.

¹ Chevillard, Eric. « Mystère et boule de blog. » *op. cit.*

Le Je à travers la médiation : les motifs du miroir et du dédoublement

Pour exprimer les contradictions de ce personnage qui pense tout et son contraire, Chevillard utilise un motif qui apparaît de façon récurrente dans *L'Autofictif*, celui du miroir. Avant d'évoquer ce motif, il est intéressant de voir que Philippe Forest, dans sa définition de l'hétérographie, introduisait déjà ce lien entre dédoublement de soi et expression des paradoxes du Je. Il explique tout d'abord comment la présence d'une part de fiction permet « que l'écriture du Je fasse entendre ses dissonances dans la trop harmonieuse littérature du moi »¹. L'écrivain, en affirmant la part littéraire et fictionnelle de la construction de soi, s'oppose aux littératures intimes classiques dans lesquelles l'auteur cherche à décrire une version unifiée du moi. Pour échapper à cette simplification, de nombreux écrivains vont réutiliser un motif classique de la littérature : celui du double. Forest parle d'une « altérité fictive »² qui vient nourrir l'écriture de soi de façon d'autant plus intéressante que c'est ce personnage de double qui est inscrit dans la réalité :

Le double est cette figure de lui-même que l'écrivain, expérimentalement, dépêche à sa place dans le monde réel.³

Forest souligne ici le paradoxe de l'écrivain qui, ayant fait le choix de la littérature, laisse à son personnage « Je », son double fictif, la vie. Dans *L'Autofictif*, on retrouve ce principe accentué par le choix de la fabulation puisque le personnage Chevillard, comme nous l'avons déjà vu, n'a pas une seule identité mais s'affirme comme pluriel. Ce redoublement du dédoublement rappelle le fonctionnement du texte *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* dans lequel Chevillard se trouve représenté par deux écrivains que tout rassemble et que tout oppose. L'être fragmenté et paradoxal de l'auteur conduit à la création de ces deux personnages complémentaires et contradictoires : Marson et Pilaster. Marson l'éditeur et ami est également un écrivain mais lui n'a jamais connu le succès. Il est aussi amoureux de Lise, la femme de Pilaster, mais n'a jamais réussi à la conquérir. Une fois le double installé dans la fiction, il va pouvoir intervenir de manière à ce que sa parole entre toujours en contradiction avec celle de Pilaster. Mais cette opposition ne constitue pas la classique opposition du bien et du mal, au contraire, l'identité en suspens derrière ces deux êtres, c'est celle de Chevillard, pour une fois pas directement présente à travers la voix du narrateur puisqu'il est remplacé par les deux autres écrivains. Ainsi, Chevillard devient la somme de ces deux entités contradictoires et il apparaît d'ailleurs clairement que si son style ressemble à celui employé par Pilaster, les critiques que Marson lui fait sont celles que Chevillard se fait à lui-même,

¹ Forest, Philippe. *op. cit.* p. 40.

² *Ibid.* p. 45.

³ *Ibid.* p. 60.

notamment dans *L'Autofictif*. Citons un exemple où Pilaster écrit un aphorisme antireligieux dans son journal que Marson, dans une note de bas de page, commente avec véhémence :

Il ne mange rien, ainsi son estomac montera au Ciel après sa mort.

Et le commentaire de Marson :

A 57 ans, ces petits accès antireligieux témoignent d'une immaturité assez pathétique. On croirait que Pilaster est encore obligé d'assister à la messe du dimanche.¹

Il est impossible de déterminer si l'auteur se cache plutôt derrière l'un ou l'autre de ces personnages, même si l'irrévérence religieuse se retrouve également dans *L'Autofictif*, car on croit entendre à travers Marson la voix du Chevillard critique à l'égard de sa propre littérature et de son comportement d'écrivain rebelle.

Puisque la nature et la forme de *L'Autofictif* ne permet pas l'insertion de deux personnages également héros du texte, le dédoublement va se faire à travers l'utilisation du miroir. Le miroir symbolise un dédoublement de soi et donc une mise à distance née de ce passage du regard à travers un intermédiaire qui peut avoir des pouvoirs déformants. L'idée d'une mise à distance de soi est une question centrale dans *L'Autofictif*. Conscient qu'il est en train de se dire et qu'il doit s'observer pour y arriver, Chevillard revendique régulièrement la volonté de prendre du recul vis-à-vis de lui-même afin de mieux se saisir :

Qu'apprendrait-on de soi, pourtant, si l'on pouvait s'observer de loin avec une jumelle ?
(*APF*, p. 236.)

En remplaçant la jumelle par le miroir, il répond à cette volonté d'être à la fois présent en tant qu'observateur et en tant qu'observé par la possibilité physique d'être des deux côtés de l'objet. Ainsi, le reflet dans le miroir exprime cet être à la fois totalement similaire et en même temps, en raison du principe de symétrie, parfaitement opposé à soi-même, et permet, en matérialisant la duplicité, d'exprimer les contradictions de l'homme. Ce dédoublement de soi s'exprime également au sein de *L'Autofictif* à travers des aphorismes dans lesquels Chevillard exprime ce Je schizophrène :

Je suis un incompris, me dis-je en examinant mon cas avec perplexité. (*Aut.*, p. 153.)

¹ Chevillard, Eric. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris : Les éditions de Minuit, 1999. p. 147.

Mais le miroir ne permet pas seulement de faire le lien avec le principe de duplicité humaine, il traite également de la manière dont chacun se trouve mis en situation, ceci étant traduit par le motif du cadre :

Ce miroir me trompe, il me calomnie. Je ne suis pas si vieux. Et puis je le saurais, tout de même, si j'avais un cadre en bois doré autour de la tête. (*APF*, p. 25.)

De même, le thème est repris à l'identique dans l'aphorisme suivant :

J'attribuai le vieux visage que je me voyais dans ce miroir à son cadre de bois doré et ouvragé. (*AVL*, p. 50.)

Derrière l'humour de cet aphorisme, Chevillard semble dire que le déterminisme qu'engendre le cadre n'est pas quelque chose de positif dans la construction de l'identité. Le cadre entraîne une forme de contextualisation réductrice puisqu'elle est invariable. La variation des situations au cours desquelles l'identité du Je se construit semble alors l'expression d'une lutte contre cette invariance du contexte. Il justifie de façon implicite l'intervention de la fiction dans la description de soi. D'ailleurs, toujours dans *L'Autofictif*, Chevillard écrit : « Je m'efforce de toujours sortir mes phrases du contexte. » (*Aut.*, p. 209.) Nous pouvons y voir l'expression de cette sortie des cadres afin de faire rejaillir la vérité des mots en dehors de leur sens classique.

Mais le miroir c'est surtout celui que Chevillard pose face au texte et qui le conduit à développer une réflexion métalinguistique, manière de se dire en étudiant la manière dont on s'écrit. Le métalangage récurrent dans les textes de l'auteur apparaît de façon dédoublée dans *L'Autofictif* puisque le sujet central est déjà le Je-auteur et donc le principe d'écriture. En commentant le journal qui est déjà en soi un commentaire, Chevillard assure une introspection plus grande, et souvent une plus grande autodérision :

Il était une fois encore un écrivain penché sur sa page. Mais nous n'avons que trop lu cette histoire. (*APF*, p. 162.)

Ainsi, la réflexion sur son propre langage n'est pas pour autant un narcissisme de l'auteur qui s'écoute parler. Au contraire, il exprime une mise à distance des mots qui entraîne une lucidité accrue sur son entreprise sans pour autant sombrer dans une auto-flagellation à visée pathétique puisque le dédoublement permet de mettre à distance l'autocritique :

Je suis parvenu à un tel degré de détachement qu'il m'arrive de penser du mal de mes livres sans m'en tenir rigueur. (AVL, p. 247.)

En outre, l'autosatisfaction est sans cesse détruite par l'ironie avec laquelle Chevillard aborde son travail. A l'image du personnage paradoxal qu'il nous dévoile, son langage ne cesse d'osciller entre le plaisir de manier les mots et la dévalorisation de ce plaisir par l'autodérision. Olivier Bessard-Blanquy résume ce balancement ainsi :

Se faisant, se contemplant dans le miroir de son propre épanouissement, évitant l'écueil de la complaisance en se gaussant de la facilité du procédé.¹

A ce sujet, nous pouvons citer l'exemple de deux aphorismes dont l'un vient détruire l'effet du précédent :

Imaginez Beethoven aveugle, quel merveilleux peintre il aurait fait !
Très amusant. D'un autre côté, il faut le reconnaître, nous sommes un peu las des blagues relatives à la surdité de Beethoven. (Aut., p. 71.)

S'il se laisse prendre lui aussi au plaisir de la blague facile, sa nature d'écrivain exigeant le pousse à se jouer du cliché en le retournant contre lui et en ironisant sur lui, et par là-même, en dénonçant ce fonctionnement.

Pour finir, la transposition de sa vie dans l'écriture exprime exactement ce principe de miroir. Par principe, le journal quel qu'il soit est une transcription littéraire des ressentis de l'auteur et, par ce fait, il assure une mise à distance de soi-même. Évoquant le journal écrit par Annie Ernaux, *Se Perdre*, Philippe Gasparini expose ce principe de retour sur soi à travers l'intermédiaire du langage :

Le journal ne fut pas seulement un lieu d'écriture, il fut aussi le lieu de sa propre relecture, et donc un outil de réflexion, de « retour de la pensée sur elle-même en vue d'examiner plus à fond une idée, une situation, un problème ».²

Cet outil de réflexion, comme l'est le miroir, permet à Annie Ernaux mais aussi à Eric Chevillard d'assurer une forme de dédoublement de soi par la mise en fiction, c'est-à-dire la mise en mots. Il est

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 43.

² Gasparini, Philippe. « De *Se Perdre* à *Passion simple* », in *Genèse et autofiction. op. cit.* p. 157.

alors intéressant d'étudier les différents sens de la fiction et comment ils s'appliquent au Je pour en révéler la complexité.

Fictionnalisation de soi et vérité profonde

La fiction dans l'autofiction chevillardienne a deux sens. Elle s'exprime d'abord d'une façon classique par l'intervention de l'invention qui met en place une forme de récit romanesque. Ce sont toutes les occurrences où Chevillard s'invente une vie, crée des personnages comme la joggeuse ou le gros célibataire. Nous avons déjà vu comment ces situations imaginaires pouvaient être à l'origine de la construction du moi. Cette fiction se situe également dans les références à ses autres fictions. A plusieurs reprises, Chevillard tisse des liens implicites entre son journal et ses romans. Plus que les allusions directes au livre qu'il est en train d'écrire, l'intertextualité qu'il met en place est révélatrice de ce qu'il est. Il crée un jeu avec son lecteur, celui-ci devant retrouver l'allusion qui se cache derrière le banal récit. L'aphorisme suivant fait par exemple écho à son autobiographie fictive, *Du Hérisson*, dans laquelle la révélation ne peut se faire à cause des nombreuses digressions sur le « hérisson naïf et globuleux ». On retrouve ce même motif avec un autre animal qui, sorti de son contexte d'intertextualité, renforce le caractère absurde des divagations de Chevillard :

J'étais bien décidé cette fois à écrire mon premier roman fleuve. Mais quoi, là, sur ma table ? Un castor naïf et globuleux ! (*APF*, p. 202.)

La fiction de soi passe alors par l'intervention de ses fictions dans l'histoire de sa vie, nouvelle preuve que Chevillard se définit avant tout comme écrivain. Ce principe se retrouve également dans la surfiction de Federman qui écrit « ma fiction alimentait l'histoire de ma vie »¹. Parce que les mots ont le pouvoir de faire advenir les choses, la fiction est transposée du monde imaginaire à celui de la réalité et ce déplacement de l'œuvre romanesque dans le journal intime est exemplaire de cette circulation entre réalité et fiction. La fiction devient la nouvelle réalité du Je et finit par mieux le définir que la banalité du quotidien.

Mais la fiction chevillardienne ne réside pas uniquement dans le romanesque. Puisqu'elle est surtout affaire de langage, d'expression, c'est par la poésie qu'il transpose dans la fiction son identité auctoriale. La poésie de ses mots engendre un univers linguistique qui devient sa réalité. Se met alors en place un jeu linguistique qui va correspondre à une quête de soi. La gratuité du maniement des mots cache en fait une volonté de se saisir dans un contexte qu'il va apprivoiser. L'écrivain,

¹ Federman, Raymond. *op. cit.* p. 129.

conscient de la complexité de son entreprise, doit trouver des ruses pour échapper à l'écueil d'une compréhension de soi superficielle. Pour Chevillard, ces ruses passent par une transformation du monde à son image, comme s'il fallait d'abord tout redéfinir pour arriver à saisir sa propre définition. Olivier Bessard-Blanquy parle d'une « exploration patiente du champ langagier » dans lequel « se terre l'identité, toujours à construire, jamais donnée. »¹

Dans un papier sur la direction que doit prendre le roman, Chevillard évoque ce pouvoir de connaissance qu'apporte l'utilisation de la poésie:

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.²

Il va jusqu'à évoquer le pouvoir de lutte qui réside dans la poésie, preuve que la fiction, pourtant considérée comme non-sérieuse, peut être à la base d'une révélation de soi et du monde. Chevillard exprime ici le lien direct qui existe entre saisie de soi par la conscience, c'est-à-dire l'observation et l'analyse de sa réalité, et « expériences », c'est-à-dire inventions de situations qui ont pour seules limites celles de son imagination. L'homme capable de regarder soi et le monde avec poésie sera alors capable d'en saisir la vérité profonde, au-delà des apparences.

L'autofiction chevillardienne, dans la manière qu'elle a de redonner ses lettres de noblesse à une littérature parfois diffamée, n'est finalement pas si éloignée des principes du genre. En prenant ce qui l'intéresse, l'intervention de la fiction dans la réalité, l'importance du regard porté sur le Je auteur et sur l'acte d'écrire, et en rejetant ce qui lui déplaît, le voyeurisme, la recherche de l'adhésion du lecteur, Chevillard nous offre sa propre définition de l'autofiction.

Mais Chevillard fait-il simplement du Chevillard ou trouve-t-il dans ce genre les réponses à ses interrogations stylistiques ? Le regard de plus en plus critique qu'il porte sur le roman ne le pousse-t-il pas à trouver une forme qui répondrait mieux à sa conception de la littérature ? Entre continuité et rupture, nous verrons comment inscrire *L'Autofictif* dans l'œuvre de l'auteur.

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 257.

² Chevillard, Eric. « Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes » *op. cit.*

Partie 3 :
Continuité et approfondissement du style
romanesque chevillardien

1. L'autofiction comme aboutissement de l'« aventure du langage »

« L'aventure du langage », expression que Serge Doubrovsky utilise pour parler de son livre *Fils* est ce qui, selon lui, définit l'autofiction et la sépare de l'autobiographie. En effet, Jacques Lecarme explique pourquoi l'autobiographie n'engendre pas normalement un renouvellement de la forme littéraire :

Paradoxe, l'autobiographie qui prend son art au sérieux et tente d'inventer une forme originale court le risque de se voir soupçonnée d'artifice et d'affabulation, comme s'il ne pouvait y avoir de vérité hors de la vraisemblance, c'est-à-dire hors de la répétition des formes convenues.¹

Doubrovsky invente un nouveau terme pour décrire son entreprise afin d'échapper à cet écueil. Dans ce livre, il raconte par fragments les détails de sa vie depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. Seule la langue diffère d'une autobiographie classique, elle est « hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau »². Certes, nous l'avons vu, Chevillard s'éloigne de beaucoup de cette autofiction qui est avant tout « fiction d'événements et de faits strictement réels », la fiction n'étant que dans la reconstruction stylistique due à l'intervention de l'écriture et à l'incapacité de l'homme à être totalement sincère quand il écrit sur lui de manière littéraire. Mais, cette « aventure du langage », c'est aussi la sienne, celle d'un écrivain qui, à force de s'éloigner de la forme romanesque, finit par faire le choix de l'autofiction. Chevillard va d'ailleurs définir son travail comme « une aventure de la langue ouvrant à la conscience des expériences inédites ». (*APF*, p. 41.)

Le style Chevillard : un langage aventurier

Chevillard est souvent décrit par les théoriciens et les critiques comme étant un auteur formel, c'est-à-dire un écrivain qui accorde beaucoup d'importance à la rhétorique et au style de ses textes. Jourde écrit à son sujet :

Il associe la jouissance du détail concret et le plaisir du pur jeu verbal.³

Le travail de l'auteur réside moins dans la narration d'une histoire que dans l'exigence des mots et de leurs associations ainsi que dans un sens de l'observation qui lui fait trouver dans chaque expression

¹ Lejeune, Philippe cité par Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? op. cit.* p. 143.

² Doubrovsky, Serge. *op. cit.* p. 10.

³ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 275.

une existence linguistique autre que celle qui lui est habituellement associée. Dans *Palafox*, par exemple, il écrit :

On a bien vu des chats huants qui ressemblent à des hiboux.¹

Chevillard joue sur l'étrangeté linguistique qui veut qu'un hibou soit qualifié de « chat huant ». En prenant au pied de la lettre cette nomination, il assure un décalage comique entre une réalité des plus banales et une observation illogique qui trouve sa logique dans le jeu formel. C'est la langue elle-même qui fournit à Chevillard les outils de ce jeu. Ce goût du formel, Chevillard en a bien conscience, il l'affiche même aux yeux de son lecteur avec autodérision :

Vite un sucre
Pour ma phrase debout
Sur ses pattes arrières.²

Se met alors en place un jeu de métatextualité et de mise en abyme qui va, par l'observation de ce formalisme, en renforcer l'impact. *L'œuvre de Thomas Pilaster* est emblématique de cette réflexion sur sa propre écriture puisque Pilaster se présente en quelque sorte comme un double de l'auteur. Par sa manière d'écrire, le choix des formes qu'il adopte, notamment les formes brèves comme l'aphorisme, le haïku ou la nouvelle, Pilaster nous fait étrangement penser à Chevillard. René Audet se plaît à souligner cette parenté :

Derrière Thomas Pilaster se lit souvent Eric Chevillard, les manies dénoncées étant souvent les siennes : aphorismes animaliers, échafaudages syntaxiques, fragmentation du discours.³

L'intervention de Marson éditeur et compilateur des œuvres posthumes de Pilaster, accroît cet effet de métatextualité en redoublant le discours sur le texte. Par ses commentaires en marge du récit, il sert de double antinomique à l'auteur et plus précisément à Chevillard qui trouve en lui l'occasion d'exprimer son autodérision et de devancer la critique sur sa manière d'écrire. René Audet poursuit sa réflexion sur ce regard métalinguistique né de la relation Chevillard-Pilaster :

¹ Chevillard, Eric. *Palafox*. Paris : Les éditions de Minuit, 1990. p. 25.

² Chevillard, Eric. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*. op. cit. p. 176.

³ Audet, René. « Eric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », in Chevillard, Echenoz, *Filiations insolites*, études réunies par Mura-Brunel. Aline. Paris : CRIN 50, 2008. p. 111.

Il révèle une tension inhérente à son travail d'écriture (l'écrivain hésitant entre la qualité formelle d'un passage et sa charge sémantique et esthétique). L'ouvrage joue à la fois le rôle de soupape pour les angoisses du créateur, tout en étant une (autre) façon de se remettre en question).¹

On retrouve l'idée d'une importance de la « qualité formelle » ainsi qu'un désir de remise en question, preuve que Chevillard est un écrivain formaliste qui se soucie de la dimension linguistique de ses textes, et qui leur laisse le champ libre pour se développer, ne revenant qu'après coup, à travers le commentaire, faire entendre sa voix d'écrivain.

En outre, le jumelage se fondant sur des points rhétoriques, preuve est faite que le langage est ce qui caractérise l'auteur-écrivain et que le narrateur, en tant qu'intermédiaire, devient le porteur de cette expression renouvelée. De ce fait, la figure du narrateur-écrivain qui traverse la grande majorité des œuvres de Chevillard, devient un autre moyen de traduire cette « aventure du langage ». Marie-Odile André écrit à ce sujet :

En mettant en scène son personnage de narrateur-écrivain, Chevillard construit, en effet, un dispositif énonciatif dédoublé qui devient un instrument privilégié à travers lequel exprimer ses partis pris poétiques sur le mode de l'humour et de l'autodérision et grâce à un procédé de défaussement énonciatif.²

Ce dédoublement se marque par la présence du commentaire sur l'écriture qui est en train de se dérouler sous nos yeux. L'aventure du langage vient s'ajouter à l'aventure du héros puisqu'elle est le deuxième centre d'intérêt du narrateur lequel, d'abord, nous raconte l'histoire générale, puis, ou plutôt simultanément, revient de manière formelle sur ce récit :

Je choisis mes mots avec autant de soin, 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.³

L'acte d'écrire est ainsi mis en abyme, assurant la réflexion sur ce langage qui semble avoir sa propre autonomie. Cette autonomie tient en grande partie de cette dimension digressive des œuvres de Chevillard. Le récit autour de l'acte de narrer finit par prendre autant de place dans le

¹ Audet, René. *op. cit.* p. 112.

² André, Marie-Odile. « *Eric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique* », in Chevillard, Echenoz, *Filiations insolites. op. cit.* p. 122.

³ Chevillard, Eric. *Le Vaillant Petit Tailleur. op. cit.* p. 49-50.

texte que la narration elle-même, comme si le narrateur était emporté par ce texte qui veut s'écrire et se penser lui-même. Notre auteur va souligner ce fonctionnement dans un entretien avec Nicolas Vives :

A mes yeux, le texte n'existe que pour que naisse tout à coup la possibilité d'une digression.¹

Par cette formulation, Chevillard semble suggérer que le texte est maître de sa propre évolution. La digression est l'expression de cette liberté du langage qui peut, dans une spécularité infinie, se penser et se repenser. Jourde parle d'une « dépossession » du texte par son auteur, dépossession qui naît de cette abondance rhétorique dans les textes de Chevillard :

La pure stratégie rhétorique devient apprentissage de la dépossession.²

Le pouvoir est laissé aux mots du texte, à leur enchaînement moins logique que littéraire. L'auteur est en quelque sorte dépossédé de son rôle de « maître et possesseur » du langage. Parce qu'il devient sujet du texte par la rhétorique de la digression, l'écrivain est celui dont on parle et non celui qui parle. Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, la digression atteint une forme d'apex par la mise en abyme de l'auteur mais également du lecteur. Le langage digresse depuis le texte pour évoquer celui qui en est l'origine mais également celui à qui il est destiné. Elin Beate Tobiassen parle d'une littérature « où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire ».³ Le texte en vient à penser son processus mais également la manière dont ce processus va être perçu et les conséquences de cette perception. Cette figure-modèle qu'est la lectrice jouisseuse qui trouve dans l'œuvre un véritable plaisir textuel sans pour autant ignorer la dimension intellectuelle, est une figure récurrente chez Chevillard. On peut notamment la retrouver dans *L'Œuvre de Thomas Pilaster* à travers le personnage de Lise, la femme de Pilaster qui était sa muse et sa première lectrice. On l'aperçoit dans *L'Autofictif* sous les traits d'Agathe, sa fille :

Les comptes reçus ce mois de mon éditeur sont encourageants. L'érosion de mon lectorat se poursuit à un bon rythme. Mon objectif ambitieux, à l'horizon 2050, étant d'avoir pour seule et unique lectrice la très suffisante Agathe. (AVL, p. 26.)

¹ Chevillard, Eric. « Rencontre Eric chevillard, Nicolas Vives », *Page*, novembre 2003, p. 36.

² Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 306.

³ Beate Tobiassen, Elin. *La Relation écriture-lecture : Cheminements contemporains*. Paris : L'Harmattan, 2009. p. 17.

Preuve est faite qu'il existe des passerelles entre les œuvres de Chevillard, des passerelles fondées sur cette « aventure du langage » qui traverse toute l'œuvre de l'écrivain et trouve une forme d'aboutissement dans l'autofiction. Cette dernière laisse toute liberté aux mots en ne les contraignant pas à servir un projet narratif précis.

Le choix de l'autofiction : une confirmation de ce goût formel

Le journal s'affirme dans un premier temps comme un divertissement aux autres romans, une sorte de parenthèse, de digression dans son entreprise littéraire. Dès l'avertissement, Chevillard écrit :

Sans autre intention que de me distraire d'un roman en cours d'écriture exigeant des vertus d'application et de concentration dont je suis médiocrement pourvu, j'ai ouvert un blog.
(*Aut.*, p. 7.)

Il présente le journal comme volontairement très différent des autres ouvrages alors même que ce motif de pause au cours de l'écriture était déjà présent dans l'incipit d'une autre de ses œuvres, *Le Vaillant Petit Tailleur* :

C'est le texte fondateur de cette épopée (...) que, suspendant pour de longs mois, des années peut-être, le travail toujours en cours de mon œuvre acharnée, je me propose de donner au monde.¹

Elin Beate Tobiassen, dans son étude de l'œuvre, montre comment cet emploi des digressions est en fait nécessaire à la compréhension de l'œuvre, c'est-à-dire pleinement inscrite dans l'économie générale du texte et, par analogie, dans celle de l'entreprise chevillardienne dans sa globalité. Elle cite à ce sujet Olivier Bessard-Blanquy qui écrit : « les digressions chevillardiennes entretiennent des rapports sémantiques étroits avec le récit ».² Ainsi, les deux textes, en étant séparés dès l'introduction des autres écrits de Chevillard, laissent finalement entendre que chaque œuvre est unique et que la littérature de notre auteur se caractérise en premier lieu par la variation. L'autofiction ne serait alors pas plus différente des autres que n'importe lequel de ses romans. Pourtant, dans sa réflexion sur *L'Autofictif*, Philippe de Jonckheere met en exergue la particularité de cette entreprise :

¹ Chevillard, Eric. *Le Vaillant petit tailleur. op. cit.* p. 19.

² Cité par Beate Tobiassen, Eline. *op. cit.* p. 25.

S'offrir une nouvelle voie, un moteur au rendement : en le contraignant au renouvellement quotidien, mais aussi en lui offrant d'opérer très différemment de ses autres textes.¹

La forme du journal, d'abord, est particulière. L'artiste qui se veut original ne doit pas l'être seulement sur l'ensemble de l'œuvre mais dans chaque aphorisme qu'il écrit. En outre, et nous l'avons vu, le blog et la règle des trois aphorismes apportent leurs propres contraintes qui empêchent de rapprocher totalement ce type d'écriture des autres récits de l'auteur. Quel est alors le lien entre ce journal et le reste de l'entreprise chevillardienne ? Pour Jonckheere, « ce livre est l'improbable boussole qui révèle à son auteur de quoi pourrait être fait l'œuvre à venir. »² Le blog devient le laboratoire dans lequel il peut expérimenter son style sans contrainte ni limite avant de le fixer de façon particulière dans un récit. Parce que l'autofiction de Chevillard s'éloigne d'un schéma narratif classique, elle trouve dans sa réalisation, l'occasion pour l'auteur de pousser à leur apogée ces points rhétoriques qui caractérisent son style. Chacun des points étudiés précédemment, la métatextualité, la figure de l'auteur-narrateur, la digression, est renforcé par cette forme originale.

La métatextualité d'abord est accentuée par le fait que Chevillard est réellement en train d'écrire d'autres romans pendant qu'il tient son journal. Il va donc développer toute une série d'aphorismes au sujet de ses livres mais également au sujet de l'acte même d'écrire. Le lecteur de *L'Autofictif* ne pourra s'empêcher de remarquer la récurrence des expressions « dans le café où j'écris » ou « dans le café où j'ai mes habitudes » instaurant la circonstance dans laquelle s'est faite l'écriture. Ces aphorismes sont plus propices à des croquis du genre humain, mais font clairement écho à ce narrateur-écrivain que nous trouvons dans *Le Vaillant Petit Tailleur*.

En outre, parce que le journal, dans son instantanéité, renforcée par l'instantanéité de la publication sur le blog, traduit le présent de l'écrivain, il met en abyme l'acte d'écrire de façon encore plus nette. L'« aventure du langage » est en train de se dessiner sous nos yeux.

Cette dimension réaliste annoncée par une temporalité réelle est renforcée par le fait que l'écrivain est clairement identifié comme étant le Je qui s'écrit. La parfaite concordance entre l'auteur et le narrateur accroît l'importance de la dimension stylistique. Elle n'est plus seulement l'œuvre du personnage écrivain mais aussi celle de Chevillard lui-même. Chaque mot trouve son importance dans cette implication littéraire à laquelle l'auteur ne peut échapper. C'est une forme de contrainte mais qui est valorisée par la liberté qu'offre le journal qui est toujours texte en cours

¹ Jonckheere, Philippe. « Ceci n'est pas une autofiction ». *Le Portillon*. 19 janvier 2009.
< <http://www.leportillon.com/Ceci-n-est-pas-une-auto-fiction> >

² Jonckheere, Philippe. *op. cit.*

d'écriture et non texte achevé. Pour Philippe Lejeune, cela s'explique par cette « esthétique du brouillon » qui caractérise le journal :

La forme du journal déplace l'attention vers le processus de création, rend la pensée plus libre, plus ouverte à ses contradictions.¹

Cette liberté du brouillon tient également au fait que le journal, comme nous l'avons vu précédemment, est considéré par l'auteur comme une digression par rapport à ses autres œuvres. Ainsi, il se libère des contraintes autres que les contraintes formelles qu'il s'impose lui-même. Pour René Audet, le principe de la digression chevillardienne est de déplacer « l'attention du lecteur de l'action centrale au non-événement »². Dans le journal, l'importance accordée à chaque aphorisme est semblable, tout est défini comme du non-événement, preuve que la part belle est laissée au langage qui, peu importe le sujet, domine le texte. Pour justifier cette théorie, il suffit de citer cette absence de transition, ou mieux, ces transitions absurdes et illogiques qui nous font passer d'un aphorisme à l'autre. Par exemple, le premier aphorisme d'une journée débute ainsi « Car nous sommes des moineaux. Un de plus, un de moins... » (*APF*, p. 214.) Chevillard semble faire l'ellipse du début de l'histoire renforçant l'effet de digression inattendue au sein d'un texte qui possède sa propre logique. En outre, ces expressions introductives toutes faites sont du langage qui tourne à vide, elles apparaissent a priori comme une fioriture dans le texte, et par cet aspect même de gratuité, traduisent le fonctionnement de l'esprit de l'écrivain qui ne s'impose pas de suivre un plan prédéfini ou d'aborder les sujets dans un ordre logique. Il se laisse plutôt porter par le texte, observant les mots dériver d'eux-mêmes vers un sens littéraire profond, peu importe la banalité du sujet.

De cette manière, la digression prive le récit de tout repère narratif stable puisque le coq-à-l'âne est élevé au rang de principe littéraire. La forme romanesque classique que cherche à mettre à mal Chevillard ne semble plus avoir lieu d'exister dans un texte qui n'est que digression. Il est alors intéressant de voir *L'Autofictif* comme une forme d'aboutissement puisqu'en réalité Chevillard a toujours eu tendance à estomper les contours du romanesque en accordant autant d'importance à la dimension formelle de ses œuvres. L'écrivain laisse le style prendre le pas sur l'histoire. La dimension narrative étant altérée, il devient difficile de parler de roman pour qualifier les œuvres de Chevillard. Même une réécriture fondée sur un conte comme peut l'être *Le Vaillant petit tailleur*, en s'éloignant de son modèle par le développement de digressions et par l'usage notamment de la

¹ Lejeune, Philippe et Bogaert, Catherine. *op. cit.* p. 146.

² Audet, René. *op. cit.* p. 107.

métatextualité, estompe encore un peu plus les marques du romanesque. D'ailleurs, pour Pierre Jourde, « le terme « roman » ne correspond pas à grand-chose dans le cas des ouvrages de Chevillard. »¹ et René Audet parle même d'« une prose qui joue contre la banalité de l'écriture narrative »². Le choix de *L'Autofictif* semble alors s'affirmer comme un moyen de pousser à bout ce processus de destruction du romanesque classique. La forme est totalement libérée d'une contrainte narrative et les bouts romanesques que proposent certains aphorismes sont justifiés plus par les jeux de langage que par une volonté de narrer :

Le chirurgien poussa la porte de l'hôpital, il gravit quelques marches, longea le long couloir puis il entra dans mon corps. (AVL, p. 46.)

Le récit elliptique de cette opération chirurgicale transforme un fait banal en une histoire presque fantastique dont la valeur naît de la formulation et non du sujet. Chevillard propose un autre type de plaisir de l'œuvre littéraire, plaisir qui résulte non plus de l'attente retardée du dénouement mais du déroulement du texte en tant que langage particulier. Le plaisir n'est plus dans le résultat mais dans le processus, plus dans le moment à venir mais dans l'instantanéité du mot. Elin Beate Tobiassen parle, pour le décrire, d'un plaisir correspondant à la théorie barthésienne : « l'apologie d'une interaction textuelle d'ordre fusionnel touchant essentiellement à l'instant, aux bordures, aux déchirures, qui s'oppose au modèle du plaisir traditionnel de type narratif où toute l'excitation se ramasse dans l'espoir de connaître la fin de l'histoire »³.

Il est à noter toutefois que ce plaisir du dénouement, de la fin inattendue, réussit à se loger dans certains aphorismes, ceux où Chevillard, par sa relecture du sens des mots, termine le récit dans un illogisme créateur. Seulement, la brièveté de la forme empêche de centrer le plaisir de la lecture sur l'attente du lecteur puisque celui-ci n'a pas le temps de penser cette attente. Le texte se compose d'une série de flots discontinus qui nous emportent dans les méandres du langage et s'écoulent devant nous :

Je remontai la rivière sur quatre kilomètres au moins malgré le fort courant, les tourbillons et les remous, à petits pas comptés sur le chemin de halage. (AVL, p. 77.)

La forme brève engendre une nouvelle source de détournement du genre romanesque en changeant les horizons d'attente du lecteur. Ce principe est récurrent chez Chevillard puisqu'il

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 274.

² Audet, René. *op. cit.* p. 106.

³ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 74.

exploite souvent un matériau déjà existant auquel il fait subir un déplacement tel qu'il est ensuite marqué du sceau de cette transformation stylistique. Il est alors intéressant de voir la manière dont l'auteur traite les notions modernes de filiation et d'intertextualité, notamment dans *L'Autofictif* que nous avons d'abord vu comme une critique parodique de l'autofiction.

Parodie et intertextualité : expressions paradoxales de la singularité du Je

Dans la première partie, nous avons vu en quoi *L'Autofictif* était une parodie du genre auquel il réfère. A travers l'étude du texte, il nous faut maintenant analyser en quoi l'inscription dans une filiation majoritairement romanesque engendre paradoxalement la singularité du style Chevillard.

Pour Jourde, l'intertextualité dans les œuvres de Chevillard est un fait récurrent :

Les extraits divers dont se fabriquent les livres de Chevillard sont nécessairement des matériaux de récupération trouvés dans les poubelles de l'histoire (l'événement) et les vide-ordures de la culture (le tableau).¹

Cette notion de « récupération » est fondamentale pour comprendre l'œuvre de Chevillard. Nous avons déjà vu ce principe de déplacement d'un matériau existant dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, mais nous pouvons également évoquer *Démolir Nisard* dans lequel Chevillard exploite l'image de Nisard pour développer une critique de la pensée consensuelle, et surtout nous pouvons nous appuyer sur *L'Autofictif* où de nombreux aphorismes jouent de cette parodie du réel. Pour Genette, la forme brève accentue cet effet parodique :

Tout énoncé bref, notoire est caractéristique et pour ainsi dire naturellement voué à la parodie.²

Exploitant souvent des formes brèves comme la poésie ou le conte, l'aphorisme est propice à la parodie parce qu'il permet de concentrer en très peu de mots la référence à une autre œuvre. L'impact en est d'autant plus fort et le trait d'humour plus brillant. L'intertextualité assure également un lien avec le lecteur en éveillant en lui un plaisir intellectuel, celui de la recherche de la référence. « L'aventure du langage » devient « aventure de l'esprit »³ pour reprendre les termes de Ionesco. Chevillard multiplie ces effets de style en exploitant des motifs parfois très connus, parfois moins. Il

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 287.

² Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 74.

³ Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962. p. 128.

mêle avec humour Baudelaire et Proust en adoptant le statut de plagiaire comme pour exprimer cette filiation aliénante, afficher son humilité, tout en proposant pour finir un texte qui reste poétique :

Longtemps, je me suis couché de bonne heure sous de vastes portiques que les soleils marins teignaient de mille feux. (A la Recherche de la vie antérieure © Eric Chevillard – tous droits réservés) (*APF*, p. 8.)

Parfois, la parodie est véritablement créatrice :

Je me suis perdu : la poche de ma culotte avait un large trou. (*AVL*, p. 34.)

La parodie du poème « Ma Bohème » de Rimbaud, s'éloigne du texte originel puisqu'il ne récupère que la citation canonique, « mon unique culotte avait un large trou » pour la transformer par l'humour. Il est intéressant de voir que, peu importe le sujet parodié, le style Chevillard transparait toujours. Sa parodie passe par le détournement et donc par le rire, surtout à travers le jeu sur les clichés. Jourde montre qu'à travers ces choix, il ne refuse pas le cliché mais l'assume pour mieux pouvoir le maîtriser :

L'usage du cliché est une manière à la fois de puiser le singulier dans la redite, et de se construire dans l'autodestruction.¹

La parodie est forcément redite mais ce dédoublement de la redite, par la référence puis par l'emploi du cliché, entraîne sa destruction de manière d'autant plus radicale que le rire achève de déconstruire cette image. Et le rire est avant tout le style de l'auteur, la manière dont il exploite le langage. Parce qu'il est littéraire, ce rire va devenir l'outil de transgression de la norme, c'est-à-dire de la référence, mais également par transposition de l'ensemble d'un langage déjà usité. Evrard écrit à ce sujet :

Comme la folie, l'humour littéraire, lieu d'excès, s'inscrit dans l'expérience d'un langage qui ne se rend déchiffrable que par son propre mouvement et qui transgresse tous les codes institués de la langue.²

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 294.

² Evrard, Franck. *op. cit.* p. 132.

Apparaît l'idée de création d'un style personnel à travers la transgression des règles en place. L'« aventure du langage » se situe dans ces expressions qui détournent un emploi devenu normatif puisque ancré dans la culture universelle. Le détournement propose alors de désapprendre ce que nous avons acquis pour trouver dans les mots déjà connus un autre sens et une autre utilisation possible.

Il reste toutefois que cette affirmation d'une originalité stylistique à travers l'intertextualité est paradoxale. Evrard la décrit de la manière suivante :

Même critique, la parodie porteuse de répétition et de différence, reconnaît et reproduit les modèles qu'elle conteste, assurant leur continuité et les valorisant indirectement. Elle consiste en un mélange paradoxal de dépendance et d'indépendance, d'hommage respectueux et de distance ironique à la tradition.¹

Chez Chevillard, outre l'intertextualité implicite à travers la parodie, le fonctionnement de *L'Autofictif*, qui est en grande partie une réflexion sur sa propre écriture, le pousse à parler des auteurs auxquels il s'identifie. Il parle de Gracq à plusieurs reprises, de Ionesco, de Rimbaud, apparaissant non plus en écrivain unique mais en auteur fasciné par des modèles, conscient de leurs qualités. Certes il aborde encore le sujet avec son humour particulier fondé notamment sur l'autodérision lorsqu'il écrit :

J'ai confié l'exécution de mon œuvre poétique à Baudelaire, Laforgue et Saint-John Perse, puis je me suis déchargé de mon travail romanesque sur Stevenson, Musil et Nabokov ; il faut savoir déléguer et d'ailleurs, très honnêtement, je le dis sans aucune coquetterie, je n'aurais pas fait beaucoup mieux si j'avais moi-même abattu la besogne. (AVL, p. 76.)

Mais le modèle est bien là. Il se moque de ceux qui utilisent leur goût pour les grands auteurs comme justification de la qualité de leur travail :

Sade, Nietzsche, Lautréamont, Rimbaud, Bataille, Artaud, l'énumération de ces noms cités à tout propos par quelques contemporains désireux sans doute de s'inscrire dans ce sulfureux lignage surcharge comiquement leur phrase comme une queue d'adjectifs clinquants au derrière d'un sujet maigrelet. (AVL, p. 99.)

¹ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 90.

Mais lui-même, deux pages plus loin, fait la liste des auteurs contemporains qu'il apprécie. Une nouvelle fois, Chevillard joue avec les paradoxes, assume les contradictions de l'homme et plus particulièrement celui de l'écrivain pour essayer de comprendre, sans l'expliquer, comment l'artiste peut s'inscrire dans une filiation tout en conservant son originalité.

En s'appuyant sur les exposés théoriques de Ionesco, nous pouvons essayer de comprendre ce phénomène et la solution qui se propose à l'écrivain qui veut rester unique. L'inscription dans une filiation n'est jamais niée par Ionesco, selon lui elle peut même justifier la qualité d'une œuvre par une forme de justification mutuelle : « Si les uns confirment les autres, si un style se dessine, c'est que ce que nous écrivons a du vrai, objectivement conduit. »¹ L'existence d'une parenté permet de former une sorte de courant de pensée qui, en suggérant l'universalité de son jugement, assure sa crédibilité. Mais cette parenté n'empêche en rien l'originalité. Il décrit le phénomène ainsi :

L'œuvre a sa place dans un ensemble, elle est dans cet ensemble, différente du reste de l'ensemble : une voix.²

Le texte littéraire s'inscrit dans une filiation mais il ne trouve sa force que dans le dépassement de cette filiation. L'importance du nombre d'œuvres déjà existantes fait qu'un auteur contemporain ne peut pas échapper à la comparaison. Toutefois, il peut y répondre de la meilleure des manières en montrant son originalité au milieu de toutes les voix déjà présentes. Et pour cela, la solution que Ionesco préconise est aussi celle adoptée par Chevillard :

Une vision ne s'exprime que par les moyens d'expression qui lui conviennent, à tel point qu'elle est cette expression même, unique.³

Par l'originalité de sa langue, par la manière de dire plus que par ce qui est dit puisque tous les sujets ont déjà été abordés avant, l'écrivain réussit à justifier sa présence parmi les autres auteurs. Ainsi, le goût pour l'intertextualité de Chevillard se trouve explicité. L'originalité du thème est quasi-impossible, la solution est donc dans le détournement de thèmes déjà existants. La parodie apparaît comme la manière de faire entendre sa voix à travers celle des autres. Jourde peut alors écrire, lui qui a souligné l'importance de l'intertextualité chez Chevillard, qu'il est un écrivain unique. C'est d'ailleurs ce que l'on doit rechercher pour déterminer la valeur d'un auteur :

¹ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 230.

² *Ibid.* p. 24.

³ *Ibid.* p. 30.

Un écrivain est seul. Il tend à l'unique, même si l'on peut identifier des espèces, des genres et des générations. Il nous intéresse ici dans cet effort vers la singularité.¹

La notion de filiation est de nouveau soulignée par le théoricien mais celle-ci ne doit pas être le point culminant de la réflexion sur un auteur. La richesse de son œuvre sera à trouver du côté de la particularité de son écriture, phénomène que nous n'avons pas manqué de mettre en avant au sujet du langage chevillardien. Et l'auteur lui-même nous invite à y regarder de plus près en justifiant sa participation à la littérature par l'originalité de son style :

Tant irradié, saoulé, échaudé, abruti de littérature ma vie durant qu'elle m'inspire désormais de plus en plus souvent qu'une immense lassitude, comme le moindre effort à un organisme usé. Il faut pour m'agripper encore une forte originalité de style, mais qui soit en même temps l'évidence même. (*Aut.*, p. 128.)

Cette étude s'applique à l'ensemble de l'œuvre chevillardienne mais il est intéressant de noter le rôle du Je dans cette affirmation d'une identité singulière au sein de la filiation littéraire. Certes, nous pourrions citer *Le Vaillant Petit Tailleur* dans lequel il se moque des frères Grimm, auteurs du texte originel², mais *L'Autofictif* fonctionne ici comme un plaidoyer à l'égard de son propre travail. Il est le résultat d'une réflexion aboutie sur son écriture, preuve que ce journal, tout en s'inscrivant dans une continuité avec ses romans, offre une nouvelle manière de penser le métalangage et la filiation.

Puisque ce Je-auteur ne cesse de s'affirmer et de se définir, il affiche aux yeux du lecteur où se trouve sa singularité. Il semble alors possible de voir également dans *L'Autofictif* et dans la dérision des figures existantes la révélation d'une autre facette de Chevillard, celle de l'écrivain « sarcastique défiant sans cesse les positions acquises ».³

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 34.

² Chevillard, Eric. *Le Vaillant Petit Tailleur. op. cit.* p. 65.

³ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 30.

2. L'autofiction comme « défi aux positions acquises »

L'autofictionnaire face au devoir d'engagement de soi

Chevillard, en tant qu'auteur formel, semble ne pas inscrire ses livres dans un lien direct au monde. En faisant le choix de la création linguistique, il fait primer le mot sur sa réalité. Pourtant, une remarque d'Olivier Bessard-Blanquy permet de relativiser cette idée. Lorsqu'il écrit « le mot en soi ne l'intéresse pas. Ce qui l'intrigue, c'est le lien magique entre la chose et le mot si évident de prime abord et pourtant si incertain », ¹ il montre que Chevillard est intéressé par l'impact que ces mots vont avoir et donc par le lien qu'ils entretiennent avec la réalité et en quoi la littérature va transformer ce lien.

Pour Kundera, l'écrivain, et notamment le romancier, peu importe leurs choix esthétiques et littéraires, ne peuvent échapper à la présence immanente de la société :

L'homme et le monde sont liés comme l'escargot et sa coquille : le monde fait partie de l'homme, il est sa dimension, et au fur et à mesure que le monde change, l'existence change aussi. ²

Le rapport d'implication est inversé, ce n'est plus l'être qui appartient au monde mais le monde qui fait partie intégrante de l'être, mais la conséquence est la même, l'écrivain se voit modifié par les changements du monde et pour être sincère avec lui-même et son existence, il doit en faire part dans son œuvre. L'engagement face au monde semble alors inhérent au texte qui est toujours une « interrogation » sans être un « parti pris moral » ³ sur ce qui nous entoure. De la même manière, Ionesco, qui refuse pourtant de définir son art comme un art engagé ou social puisque, selon lui, « la vraie société transcende la machine sociale » ⁴, parle d'une critique de la société et donc d'une forme d'engagement :

Il se trouve que l'œuvre de l'écrivain est bourrée de problèmes, d'intentions de toutes sortes, de partis pris, qu'elle est une critique de la société, de la condition humaine. ⁵

¹ Bessard-Blanquy, Olivier. *op. cit.* p. 109.

² Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986. p. 49.

³ *Ibid.* p. 17.

⁴ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 90.

⁵ *Ibid.* p. XIV.

L'artiste, en tant qu'individu lié au monde, doit faire entendre sa vérité, c'est-à-dire la manière dont il vit son rapport à la société. Et, comme l'autofiction est d'abord l'expression d'un Je, entité particulière et définie dans son unicité, il apparaît clairement dans l'histoire du genre qu'elle est liée à l'expression d'un sentiment de marginalité, une existence hors des cadres de la société, mais qui, par là-même, se définit par rapport à cette société contemporaine, s'inscrit dans un temps et un espace donné. Marc Weitzmann, dans *L'Hypothèse de soi*, souligne ce lien entre la montée en puissance du genre autofictif et la naissance de nouveaux exilés sociaux :

Des êtres réprouvés entretenant avec la honte des rapports plus qu'étroits, tels furent ceux qui choisirent l'autofiction dans un désir contradictoire de se révéler et de se cacher dans le même mouvement.¹

La particularité générique de ce genre entre dévoilement et brouillage des codes permet d'exprimer ce sentiment d'un particularisme social, d'une intégration au monde limitée. Le combat est d'autant plus fort qu'il est marginal et donc pratiquement individuel. La critique de la société passe alors par le décalage par rapport au monde actuel. L'auteur affirme à sa manière qu'il existe d'autres façons de vivre le monde. D'une certaine façon, dans *L'Autofictif*, Chevillard se pose en marginal :

Bien sûr, il me faudrait un cheval, un bateau, une moto pour habiter vraiment ce monde – faute de quoi, je marche à côté. (*APF*, p. 177.)

Cette idée rejoint les points de vue de Ionesco et Kundera pour qui l'écrivain est sincère et donc juste, dans les deux sens du terme, à partir du moment où il adopte un regard original sur le monde qui l'entoure. Citons la phrase de Ionesco :

Et souvent, cette vérité neuve apparaît ce qu'elle est : vérité oubliée, monde enfoui et retrouvé.²

Parce qu'il est le porte-parole de cette « vérité oubliée », l'auteur a un devoir d'engagement. Et parce que la langue de l'autofictionnaire, notamment dans l'usage qu'en fait Chevillard, se veut expression d'un langage nouveau, celle-ci est plus à même de retrouver ce « monde enfoui ». Gasparini va jusqu'à parler d'un devoir de la part de celui qui écrit une autofiction :

¹ Cité par Gasparini, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*, op. cit. p. 184.

² Ionesco, Eugène. op. cit. p. 21.

L'autonarration devrait prendre conscience de son potentiel critique et, sans résilier son parti-pris individualiste, engager le combat contre les mythologies mondialisées.¹

Lorsque Chevillard use de ce « sarcasme défiant des positions acquises », il répond à cette requête de Gasparini. Chez notre auteur, l'attaque est parfois claire :

L'œuvre de Pierre Petitpierre sent le soufre. Favorable à l'inceste, à la délation, négationniste convaincu, très critique envers les nains et les aveugles, c'est un écrivain qui dérange. Il sera ce soir l'invité de L'émission littéraire et signera demain ses livres au festival La Plume enchantée de Blaizons entre 14h30 et 17h, allée C, stand 8. (APF, p. 121.)

La littérature contemporaine est nettement visée. Comment ne pas reconnaître derrière Petitpierre un Houellebecq au discours provocateur toujours présent dans les manifestations littéraires populaires ? Chevillard montre avec ironie comment le discours le plus sulfureux est en fait le plus consensuel. Paradoxalement, il est ce mensonge que Ionesco dénonce :

Ce qui est original est vrai. Ce qui ressemble à tout ce qui se fait est mensonger, car la convention est mensonge impersonnel.²

Il devient conventionnel de provoquer puisque c'est l'attitude adoptée par tous les auteurs à succès flattant ainsi le voyeurisme du public. C'est d'ailleurs l'un des travers dans lesquels l'autofiction peut rapidement tomber et qui a justifié en premier lieu le choix de ce genre par Chevillard qui, toujours ironique, écrivait ce journal « par dérision envers le genre complaisant de l'autofiction qui excite depuis longtemps (sa) mauvaise ironie ». (Aut., p. 7.) Ce danger du genre est d'ailleurs la raison pour laquelle Chloé Delaume a écrit *La Règle du Je*. Dans cet essai, elle tente de trouver la raison pour laquelle elle a choisi l'autofiction, espérant prouver à son lecteur qu'elle n'a pas succombé à la facilité de « l'histoire qui croustille »³ et qui séduit de cette manière. Ce choix va alors être justifié par l'engagement personnel auquel il conduit. Elle met en avant les « gènes performatifs »⁴ de ce type d'écriture qui crée une nouvelle réalité. Elle rejoint la « lutte contre les mythologies mondialisées » de Gasparini en présentant l'affirmation de soi comme la solution contre une société vampirique :

¹ Cité par Delaume, Chloé. *La Règle du Je*, Paris : PUF, 2010. p. 78.

² Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 23.

³ Delaume, Chloé. *op. cit.* p. 28.

⁴ *Ibid.* p. 80.

Écrire le Je relève de l'instinct de survie dans une société où le capitalisme écrit nos vies et les contrôle.¹

Le rapprochement avec Chevillard est à faire sur deux points. D'abord, comme Chloé Delaume, il reproche à la société ses institutions et son fonctionnement politique étouffant. Il développe à ce sujet une critique sociale dans laquelle la forme courte de l'aphorisme favorise une pensée incisive et sarcastique. Citons l'exemple de cette dérision sur la société contemporaine :

Mon contemporain n'a pas découvert le feu. Il n'a pas inventé la roue. Certes. Mais, synthétisant hardiment les travaux de ses pères, il aura été le premier à enflammer un pneu. (*Aut.*, p. 29.)

De la même manière, il est irrévérencieux envers les religions, les médias et toute autre forme d'institutions où les discours sont souvent préfabriqués et dans lesquels la liberté individuelle trouve rarement sa place. Démarre alors le second mouvement, qui rejoint également la pensée générale de Chloé Delaume et qui justifie l'intervention de l'imaginaire dans ses ouvrages. Chevillard apprivoise le mensonge en en faisant un outil critique. L'intervention du Je dans ces scénarios inventés entraîne une identification entre l'auteur et le narrateur, identification qui renforce la dimension performative de son texte. Il trouve dans le mélange de vérité et de récréation les outils d'une critique à la fois personnelle et sociale :

Dépourvu de tout savoir et de toute compétence technique, je crains de pâtir un jour de ces déficiences. Songez par exemple que si un naufrage me précipitait sur le rivage d'une île déserte, je serais incapable de construire un simple distributeur automatique de billets de banque. (*Aut.*, p. 138.)

Le caractère absurde de cet exemple ne diminue en rien la critique. Au contraire, Chevillard, par une sorte d'analogie elliptique, souligne l'absurdité de notre société dans laquelle la survie tient à la présence d'argent alors même que cet argent devient inutile sorti du contexte particulier de notre monde capitaliste.

Telle qu'il la pratique, l'autofiction n'apparaît plus comme l'origine d'une littérature égocentrique et individualiste mais bien au contraire comme une manière de se replacer dans le

¹ Delaume, Chloé. *op. cit.* p. 77.

monde et donc de se lier aux autres. Chez Chevillard, à travers l'apparition de tous ces personnages et l'inscription dans une contemporanéité à la fois réelle et imaginée, ce désir de recréation d'un monde se présente finalement non pas comme une volonté égoïste de créer un univers à son image mais plutôt une manière de proposer à tous une alternative.

Le Je dans son rapport à l'altérité : une redéfinition poétique et politique

Chevillard, lié par ce Je souvent fictif aux autres personnages qu'il crée, fonde ses textes, et plus particulièrement ceux de *L'Autofictif*, sur une interaction entre lui, auteur-narrateur, et les autres. Et parce qu'il est avant tout l'écrivain et le créateur de tous, le lien est littéraire. Il nous faut donc l'étudier d'un point de vue linguistique, voir ce qui fait la particularité des personnages de l'auteur Chevillard et en quoi ils peuvent être l'expression d'un engagement.

Les hommes, les animaux et même les objets dans *L'Autofictif* ont une caractéristique commune : leur mobilité. A ce sujet, Elin Beate Tobiassen écrit :

Affranchis de leur coquille coutumière, les objets d'Eric Chevillard – tout comme les animaux et les êtres – deviennent infiniment plastiques, malléables. Ils commencent à vivre leur propre vie, purement verbale, sous les éclats de rire à la fois destructeurs et créateurs de l'écrivain.¹

Parce qu'ils ont leur vie indépendante, toutes ces formes d'être et de non-être expriment la critique d'une société enfermée dans des carcans. Ce goût de liberté que Chevillard veut nous insuffler, c'est l'origine et le sens d'un engagement dans son œuvre.

Pour cela, la liberté passe d'abord par la sortie du cliché. Pour pouvoir proposer autre chose, il faut d'abord détruire ce qui a été vidé de son essence à force d'utilisation. C'est ce rire destructeur auquel fait référence Elin Beate Tobiassen et que Jourde évoque aussi lorsqu'il parle de l'animal chez Chevillard :

L'animal en général constitue l'objet ludique par excellence, comme s'il représentait une chance pour le monde de ne pas se figer sur les positions acquises.²

¹ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 31.

² Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 283.

Ce sujet de prédilection chez Chevillard, comme il l'annonce lui-même dans son avertissement lorsqu'il parle de « la clairière aux animaux que nos contemporains semblent parfois confondre avec une arène » (*Aut.*, p. 7.) est bien l'origine d'un nouveau traitement linguistique marqué par l'opposition avec ce qui a déjà été écrit à ce sujet. La dimension « ludique » de ce traitement est capitale puisque c'est par le jeu, jeu sur les mots, jeu sur les sons, et même jeu sur les clichés, que Chevillard exprime son point de vue. Et l'auteur dévoile avec autodérision et lucidité son désir de proposer une nouvelle manière de traiter le sujet :

Les animaux en tout cas préféreraient retourner au labour, au trait, au bât, et même à la chasse, au safari, à l'abattoir... et que l'on cesse de les enrôler dans nos fables où il leur faut endurer en plus de leur destinée sans merci les tourments absurdes et déchirants de la condition humaine. (*Aut.*, p. 90.)

Chevillard s'inscrit lui-même dans ce groupe d'auteurs conteurs de fables et il est vrai qu'il n'hésite pas à exploiter l'animal-cliché, celui auquel sont rattachées des caractéristiques communément admises et qui en devient l'emblème dans un récit symbolique. Mais Chevillard ne se contente pas de parodier le conte. L'animal se retrouve au cœur d'aphorismes des plus variés. Parfois, simplement pour faire rire et se moquer des convenances sociales :

La mouche va et vient entre la tarte et la bouse ; nous mangerons la première avec un peu de dégoût mais la seconde n'en sera que meilleure. (*AVL*, p. 228.)

Parfois dans une démarche critique plus affirmée mettant en lumière l'absurdité d'un monde formaté, qui souhaite tout contrôler :

Recroquevillé dans sa coquille, ventosé au fond, presque indélogeable, l'escargot, quand il eût été si simple de le concevoir plutôt sous la forme d'une barre plate emballée individuellement et emballée par dix. (*AVL*, p. 78.)

Et même lorsqu'ils sont ramenés à une observation primaire de leur comportement, ils sont encore là pour traduire les limites de l'homme :

Quand je me rêve gorille, la seule chose que je ne parviens pas à me représenter, c'est le plaisir que je suis supposé prendre avec un pneu de camion. En somme, le gorille me devient étranger à l'endroit précis où déjà je cessais de comprendre l'homme. (*Aut.*, p. 92.)

Dans cet aphorisme la critique est progressive. Le singe, a priori rabaissé, se retrouve finalement au même stade que l'homme, celui qui prend du « plaisir avec un pneu », mais surtout, parce que l'observation de l'auteur s'arrête à ce stade commun, il sous-entend une potentielle supériorité de l'animal et une limitation due au regard anthropocentrique. L'animal n'est donc pas seulement le moyen de sortir du cliché, il est également l'expression d'un refus des convenances puisque les hiérarchies classiques entre humain et animal se trouvent régulièrement bouleversées dans les récits de Chevillard. L'humain est remis à sa place dans l'évolution naturelle, il n'est ni plus ni moins qu'un autre être sur terre :

La tortue assiste sans y prêter grande attention au passage de l'homme sur Terre. (AVL, p. 81.)

Chevillard va jusqu'à justifier au sein de son ouvrage cette présence animale par respect du principe de réalité :

Mes confrères parviennent presque tous à écrire des livres sans animaux. Pas un éléphant, pas une puce. (...) Mais comment font-ils ? J'admire le travail, cette éradication totale de toutes les espèces qui nous disputent indûment notre territoire. Chasseurs, pêcheurs, braconniers, trappeurs et dératiseurs, laissez donc plutôt œuvrer les vrais professionnels : les romanciers. (APF, p. 115.)

Paradoxalement, son autofiction trouve son réalisme non pas dans des révélations personnelles et intimes mais dans l'intervention de ces animaux : morceaux de réel qu'il ne faut pas occulter. Malgré tout, cette relativisation de la place de l'homme sur Terre n'est pas nouvelle. De tous temps, des écrivains ont volontairement bouleversé les hiérarchies sociales, humanisant objets et animaux, réifiant les hommes, pour critiquer des sentiments de supériorité récusables. Marcel Gurtwith, dans *Molière ou l'Invention comique*, parle d'une subversion littéraire :

Cette inversion est subversive... puisque instaurer le règne du plus faible - ne fût-ce que pour rire - c'est ruiner l'autorité du plus fort, porter atteinte donc à l'ordre établi.¹

Nous pouvons par exemple citer la table qui s'humanise et devient aussi sensuelle qu'une femme :

Oh savoir que la table est nue sous sa jupe ! Puis délibérément laisser choir un couvert. (L'Aut. p. 47.)

¹ Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 89.

Derrière cet exemple se révèle le goût du jeu littéraire. C'est l'analogie entre une table recouverte d'une nappe et une jolie fille qui porterait une jupe qui donne naissance à l'aphorisme. L'assimilation des êtres aux non-êtres ou aux animaux ne va plus seulement se faire sur un plan signifiant à travers les ressemblances et les échanges de propriétés, mais également dans un jeu de langage créateur, ce second rire dont parlait Elin Beate Tobiassen. Il est alors possible de tendre une passerelle entre le travail de Chevillard et l'œuvre d'un poète rieur tel que Ponge chez qui la chose prend toute sa dimension créative, dimension dont Ionesco parle en ces termes :

L'auteur ne substitue pas une chose à une autre comme fait le menteur, il fait une chose qui est cette chose. C'est pour cela que la vérité prend ses sources dans l'imaginaire.¹

Ainsi, les créations de Ponge ou de Chevillard sont l'occasion pour eux de dire leur vérité du monde et donc de s'engager face à ce dernier. Ce type d'engagement se marque par un refus de l'anthropocentrisme et une redéfinition de ce qui importe dans la société. Evrard résume le travail de Ponge de la manière suivante :

Se caractérisant par un intérêt pour l'infime, l'insignifiant, pour tout ce qui d'ordinaire ne compte pas dans l'ordre naturel ou social, la poésie de Ponge rompt avec un certain humanisme qui voit l'homme à travers des analogies anthropocentriques.²

La mise en relation de ces deux auteurs, et plus précisément de *L'Autofictif* et du *Savon* de Ponge, s'éclaire par cette phrase. Tous deux font le choix du Je autobiographique mais refusent toute démarche exhibitionniste et, de surcroît, trouvent dans cette poésie parfois intime le moyen de parler des autres et de s'engager face à la société.

Cette mise en parallèle est d'abord justifiée par le type de récit que Ponge emploie dans *Le Savon*. La présence récurrente d'une première personne qui s'affirme clairement comme auteur du livre nous permet de voir dans cet ouvrage un essai littéraire dans lequel l'écrivain expose son point de vue. Mais pas seulement. Partant de ceci, l'essai devient peu à peu une sorte d'autofiction, née de l'inscription temporelle et spatiale du Je dans un monde réaliste. Les en-têtes du type « les circonstances de l'époque nous obligèrent à quitter Roanne, et je me retrouve au chapitre suivant,

¹ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 33.

² Evrard, Franck. *op. cit.* p. 65.

dans un village au nord de Lyon, à Coligny. »¹ se multiplient, tout en ayant une portée limitée par les divagations sur le savon.

Ainsi, à travers le contexte politique, dates et lieux nous plongeant au cœur de la seconde Guerre mondiale, apparaît une véritable réflexion sociale. Ponge écrit :

J'étais, par ailleurs, bien qu'encore sincèrement communiste, sur le point de quitter le Parti de ce nom, dont les directives, dans les matières de ma compétence, ne me convenaient plus. Tout cela est sensible dans les fragments que voici.²

Ce qui ne nous semblait alors qu'un exercice de style, devient, selon l'affirmation de l'auteur, un plaidoyer politique. Cet objet trivial qu'est le savon se transforme peu à peu en un symbole à la fois littéraire et politique. Le potentiel créateur des mots permet de dépasser les cloisons entre esthétique et éthique donnant raison à la phrase d'Elin Beate Tobiassen au sujet de Chevillard :

Tout en référant constamment à son propre fonctionnement formel, l'écriture est hautement concernée par la question de l'intériorité (...) une chute dans le temps humain qui reconnaît la douleur d'exister.³

Cette remarque qui convient bien aux deux auteurs évoque leur capacité à mêler recherche linguistique et recherche de sens autour d'un sujet inattendu et a priori tout sauf intime. Chez Ponge, par exemple, le savon envahit tellement le texte qu'il finit par définir le style de l'auteur :

On sent que j'ai exagéré les développements, les variations ; qu'il y a là comme un style savonneux, moussant, écumeux.⁴

Cette communication des propriétés de l'un à l'autre renforce à la fois la thématique générale et l'importance accordée au travail sur l'écriture du texte, sur le choix de chacun des mots. De même, l'homme communique au savon ses propriétés :

Pour un savon, les principales vertus sont l'enthousiasme et la volubilité.⁵

¹ Ponge, Francis. *Le Savon*. Paris : Gallimard, 1967. p. 21.

² Ponge, Francis. *op. cit.* p. 57.

³ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 17.

⁴ Ponge, Francis. *op. cit.* p. 27.

⁵ *Ibid.* p. 25.

L'humanisation tient en partie aux caractéristiques physiques du savon, ce sont des transpositions de son aspect glissant. Toutefois, l'auteur va plus loin puisqu'il prête à l'objet des qualités qui sont clairement l'expression de sa propre subjectivité. Le texte dans son aspect formel n'exprime plus aucune rupture avec le sens. Ponge résume l'idée de cette façon :

Avez-vous entendu parler de l'adéquation du fond à la forme ?¹

A travers ces jeux de langage, une véritable philosophie de l'écriture se met en place par opposition à un langage normatif. Parce qu'il peut prendre toutes les formes possibles : homme, style littéraire, symbole politique, le savon transcende sa dimension triviale, il est devenu objet du quotidien non parce qu'il se trouve chez tout le monde mais parce qu'il est indispensable à tous. D'un point de vue stylistique, il n'y a plus de règles et l'objet devient le vecteur de cette liberté. Et quoi de mieux que le savon dont la consistance varie sous l'effet de l'eau ou des mains du protagoniste, et qui en plus « lave » du passé. La variation devient expression d'une richesse venue de la langue et déplacée à l'ensemble des questions humaines et sociales.

La question de la réception nous permettra de clore cette comparaison en achevant de montrer le lien entre ces deux auteurs. Dans *Le Savon*, Camus reproche à Ponge la chose suivante :

Vos intentions m'échappent (...) Il y a peut-être un excès d'ellipse, je ne me rends pas bien compte. Peut-être, sans rien sacrifier à l'essentiel, pourriez-vous assouplir les charnières, huiler les conjonctions.²

Et maintenant, citons une phrase de Jourde au sujet de Chevillard :

La logique très allusive estompe ses enchaînements jusqu'à quasi-disparition, le sous-entendu s'approche de l'absence, jusqu'au bord de l'incompréhensible.³

Certes, Jourde ne le reproche pas à Chevillard mais nous retrouvons le même emploi de l'ellipse qui rendrait le langage opaque, principe renforcé par un symbolisme presque indéchiffrable du fait des multiplicités de sens. Citons par exemple chez Chevillard :

¹ *Ibid.* p. 70.

² Ponge, Francis. *op. cit.* p. 37.

³ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 36.

Il n'est pas si difficile de se tenir sur des échasses. Puis arrive le moment de plonger vivement la tête sous l'eau pour happer le goujon. (AVL, p. 41.)

L'ellipse de l'échassier, oiseau marin, est ici facilement décelable mais derrière cette métaphore n'y a-t-il pas un sens caché ? La métaphore de ceux qui se pensent au-dessus et doivent apprendre à se salir les pattes, à s'abaisser ? Par ces jeux linguistiques, les sens se multiplient sans s'annuler et le lecteur n'a jamais fini de partir à la recherche d'une nouvelle symbolique, jeu intellectuel qui pousse ce dernier à adopter un rôle dans le dévoilement de la critique, attitude que souligne Elin Beate Tobiassen :

Soit (le lecteur) pourra chercher, patiemment et avec lenteur, à instaurer dans un chaos apparent, une certaine cohérence logique, laquelle est bien là.¹

Mais attitude qui n'empêche pas de jouir simplement du plaisir de cette langue toujours mobile puisqu'elle poursuit en écrivant :

Soit, il pourra refuser, repousser ou atténuer cette fermeture du signe en s'ouvrant plutôt au plaisir infini procuré par la poésie effrénée d'une écriture aux ramifications multiples.²

Le lecteur est amené à voir le monde à travers les yeux de l'écrivain, dans un rejet de l'anthropocentrisme au profit d'un décentrement stylistique et éthique. La puissance critique du texte ne diminue en rien sa force stylistique puisque chacune nourrit l'autre permettant au lecteur d'y trouver plaisirs ludiques et plaisirs intellectuels. Chez Chevillard, comme chez Ponge, ce double mouvement ne peut être dissocié d'une caractéristique fondamentale de leur écriture : l'humour.

Une rhétorique du rire pour faire penser

Le rire, ironique ou sarcastique porte en lui une forte dimension critique. Elin Beate Tobiassen écrit :

Le rire peut être considéré comme une parole libératrice qui lance à la nomination commune un défi anticonformiste.³

¹ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 53.

² *Ibid.*

³ *Ibid.* p. 31.

De nouveau, l'écriture chevillardienne, et plus particulièrement l'emploi de l'humour, se présentent comme des armes contre les discours consensuels qui nous sont constamment délivrés. La force de ses aphorismes réside en partie dans ce rire assassin qui met à mal les préjugés. Kundera parle de « *l'art ironique du roman* » qui permet de découvrir « la vérité cachée, non prononcée, non prononçable »¹. Il parle également de la bêtise qui correspond à l'époque moderne, celle des médias et du trop-plein de communication désordonnée : « la non-pensée des idées reçues »². A notre époque, les informations véhiculées correspondent principalement à des textes déjà prémâchés et remâchés que le lecteur ou le téléspectateur absorbe sans le faire passer par le filtre de sa pensée, sans y ajouter son point de vue critique. Le rire viendrait alors provoquer ce monde d'« idées reçues » en proposant un anticonformisme provocateur, faisant table rase du passé. Chevillard tourne en dérision ce conformisme lorsqu'il questionne ironiquement le lecteur de la façon suivante :

Quoi qu'il en soit, sans rancune aucune je voudrais vous signaler, au Louvre, un tableau étonnant de Léonard de Vinci, La Joconde. Vraiment une œuvre très remarquable. Avez-vous déjà vu ça ? (*Aut.*, p. 12.)

Après s'être moqué d'un parisianisme bien-pensant dans l'aphorisme précédent, il se rit ici de la prétention des gens qui croient posséder la culture alors qu'ils n'en connaissent qu'une version vulgaire, ayant perdu son essence.

Mais si l'humour est un outil de lutte efficace c'est aussi parce qu'il contient en lui les germes d'un savoir, il s'oppose alors à la bêtise de la « non-pensée ». Pour Jourde, il est d'autant plus précieux qu'il traduit l'intériorité de celui qui l'emploie. L'humoriste est celui qui est lucide sur lui-même :

La lutte contre les illusions et l'oubli endémiques dans la représentation trouve un anticorps souvent efficace : l'humour. Il correspond à une forme particulière de conscience de soi.³

Chez Chevillard, cette lucidité est véhiculée par une forte propension à l'autodérision. Il a conscience des limites de sa parole et adopte volontairement un ton dogmatique pour mieux se tourner en dérision :

¹ Kundera, Milan. *op. cit.* p. 156.

² *Ibid.* p. 191.

³ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 35.

Chacun de ses milliers d'aphorismes règle une fois pour toutes la question de l'homme et il n'y a plus à y revenir. (AVL, p. 24.)

Éclairé par le reste de l'œuvre, cet aphorisme ne peut pas être pris au sérieux. Il ne peut qu'être l'expression d'un avertissement que l'auteur se fait à lui-même ; il ne doit pas sombrer dans la facilité d'une parole dogmatique. D'autant plus que l'utilisation discrète de la troisième personne par le « ses » montre que c'est moins de lui qu'il parle que d'un exemple à ne pas suivre. D'ailleurs, Kundera fait remarquer que chez un romancier « une pensée dogmatique devient hypothétique ».¹ C'est bien ce que Chevillard nous propose en faisant dévier son journal depuis un semblant d'essai politique vers un pur objet littéraire où la fiction a tous les droits et où l'humour ruine toute tentative de dogmatisme.

Et l'humour accroît d'autant plus la lucidité de l'auteur qu'il est l'expression d'une mise à distance de soi et du monde. De cette manière, l'écrivain se dissocie de sa pensée, il prend le recul suffisant pour en être à la fois l'auteur et le commentateur. Ionesco décrit le phénomène en ces termes :

Je crois que c'est à cette faculté, non pas seulement d'observation, mais de détachement, et de dédoublement vis-à-vis de moi-même, que je dois d'être auteur comique.²

Le problème est pris à l'envers, l'auteur se définit d'abord par sa lucidité et en déduit ensuite son potentiel comique, mais la conclusion est similaire : l'humour est tout à la fois expression, cause et résultat d'une « conscience de soi ». Il justifie donc d'autant mieux la puissance de la critique que celle-ci semble s'appuyer sur des bases solides. Et la parole de l'écrivain est d'autant plus puissante qu'il applique à lui-même cette critique et prône la lucidité face au danger de la prétention :

Toute littérature est entachée de ridicule : sa gravité, sa solennité, son outrance, son tour péremptoire ou inspiré... inévitablement, l'un ou l'autre de ses profils est déjà sa caricature. Le lecteur n'a plus qu'à disposer son siège dans le bon angle pour y trouver matière à rire et se moquer. La conscience aigüe de ce ridicule constitue sans doute le secret désespoir de tout écrivain lucide. (Aut. p. 217.)

Parce que l'écrivain a conscience des limites de son écriture et des dangers qu'il y a à s'installer dans une posture, il va pouvoir, grâce à l'humour, poser les questions existentielles qui

¹ Kundera, Milan. *op. cit.* p. 98.

² Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 102.

définissent l'humanité. La réflexion sur la société ne sera plus uniquement politique, c'est-à-dire circonstancielle, liée à une situation sociale particulière, mais deviendra universelle. Citons l'exemple de Georges Bataille qui écrit dans *Les Larmes d'Eros* :

L'humour seul répond toutes les fois qu'est posée la question dernière sur la vie humaine.¹

La question de la mort dont parle Bataille, angoisse récurrente de nombreux écrivains se retrouve à plusieurs reprises dans *L'Autofictif* de Chevillard. Le plus souvent, il l'aborde sur un ton railleur, exploite l'humour noir pour jouer avec cette angoisse, ou tourne en dérision les petites lâchetés humaines :

Parvenu au terme de mon existence, je prétextais que j'avais oublié mon bonnet à la Maternelle. (*Aut. p. 162.*)

Mais parfois, le rire se fait plus discret, il n'est plus dérision mais constat sensible sur l'existence humaine, sa banalité, transformée par la poésie des mots et du regard de l'auteur :

Puis on découvre, quelques jours plus tard, suicidés dans la penderie, tous les vêtements du défunt. (*Aut. p. 237.*)

Elin Beate Tobiassen, analysant un texte de Chevillard, réfléchit sur l'emploi de l'humour comme réponse et échappatoire à la mort. Elle parle du « rire pour éviter le cri, expression de l'angoisse de la mort : l'humour lié à la mort, à l'humeur. »² Et cette idée d'un cri synonyme de mort se retrouve bien dans un texte de Chevillard, un des haïkus de Pilaster :

Cassé le vase précieux
qui contenait
ton cri³

Ce « tu » énigmatique fait en fait référence à Lise, la compagne de l'écrivain, morte depuis peu. Le « vase précieux » serait une sorte de métaphore de la jeune femme qui en se brisant laisse échapper un dernier cri, synonyme de son trépas. Pour Elin Beate Tobiassen, ce cri, angoisse de la mort entraîne une analogie entre la mort, fin de l'existence et la mort du langage, le cri étant l'échec de la

¹ Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 113.

² Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 36-37.

³ Chevillard, Eric. *L'Œuvre de Thomas Pilaster. op. cit.* p. 177.

parole. Le rire serait alors une victoire sur la mort en cela qu'il est la source et la raison de vivre du langage et ce plus particulièrement chez Chevillard. Selon elle, l'auteur transforme « la lutte contre la mort en un combat contre l'effondrement du langage »¹. L'humour va alors permettre de répondre à cette « présence menaçante du cri »², d'abord d'un point de vue du sens, puisqu'il se rit de cette angoisse, mais aussi d'un point de vue formel puisqu'il est langage par opposition au silence de la mort.

Échapper à la mort, c'est aussi conserver une parole vivante, c'est-à-dire une parole qui parle aux autres. Le rire n'est donc pas seulement sarcasme et destruction, il est aussi communication avec le monde et les êtres. Le sarcasme créait une première communion avec le lecteur, en s'opposant à un système, il regroupait tous ceux qui partageaient son point de vue. Seulement, le caractère paradoxal des textes de Chevillard, malgré des thèmes récurrents et des obsessions, traduit son désir de ne se figer, et par là-même, de ne figer son lecteur, dans aucune position trop assise. Le texte, perpétuellement ouvert à l'interprétation, doit proposer une autre manière de créer un lien. Le rire va alors servir de catalyseur. Puisque l'auteur tourne en dérision ses problèmes, il invite le lecteur à en faire de même. Pour Franck Evrard, il y a donc un pouvoir social dans le rire :

Il serait erroné de réduire l'humour à une attitude individualiste : l'homme face aux désagréments de son destin. Le détachement concerne ses propres malheurs mais aussi ceux de l'existence humaine et de l'humanité dont l'humoriste fait partie.³

L'écrivain montre l'exemple, il applique aux problèmes des autres, ceux de la société, la même philosophie de vie que celle qu'il adopte pour sa vie personnelle. On retrouve ce mouvement qui caractérise l'autofiction telle que la pratique Chevillard, à la fois élan vers soi-même, son intimité, mais aussi implication des autres, prise en compte de tout ce qui l'entoure. Par exemple il va évoquer avec humour un problème très personnel, celui du cancer de son père :

Parmi les effets secondaires de la chimiothérapie, il convient de signaler celui-ci encore qui est assez embêtant : le malade perd la vie. (*APF*, p. 61.)

Mais de la même manière, il développe ce sens du bon mot au sujet de situations que d'autres ont pu vivre :

¹ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 39.

² *Ibid.*

³ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 6.

Le veuf parle : et dire qu'il m'est arrivé de regarder par la fenêtre alors qu'elle cousait dans le salon. (APF, p. 175.)

Cette conscience du fonctionnement humain lui permet de mettre des mots sur des sentiments que nous connaissons tous, et ces formulations brèves, efficaces, permettent de mêler effet poétique et dimension humoristique de l'expression qui fait mouche.

L'humour apparaît alors comme une solution face aux souffrances de la vie. L'auteur se place en guérisseur des maux de l'existence à l'aide de ses mots, tout en ayant toujours conscience des limites de ce pouvoir. Cette capacité à se mettre dans une dynamique face au monde conduit Robert Escarpit à parler d'« art d'exister » :

C'est une volonté et en même temps un moyen de briser le cercle des automatismes que, mortellement maternelles, la vie en société et la vie tout court cristallisent autour de nous comme une protection et comme un linceul.¹

Le rire va créer une nouvelle protection qui s'oppose à celle, contraignante, de la société. A l'inverse, l'humour en tant que choix personnel, volonté d'agir, exprime un profond mouvement de libération. Chez Freud, le rire est également libérateur parce qu'il est acte, il est le contraire d'une attitude passive :

L'humour ne se résigne pas, il défie, il implique non seulement le triomphe du moi, mais encore du principe de plaisir qui trouve à s'affirmer en dépit des réalités extérieures défavorables.²

Le « principe de plaisir » vient confirmer l'idée d'un élan vers les autres puisque le plaisir n'est pas uniquement pour l'humoriste mais aussi pour le spectateur qui, de surcroît, trouve son bonheur dans ce partage intime, non par voyeurisme mais par identification suivant le principe d'universalité. L'humour est donc à la fois intériorité par opposition aux « réalités extérieures défavorables » et par subjectivisme, mais également extériorité puisqu'il associe aux autres et trouve son aboutissement dans leur rire. Elin Beate Tobiassen, soulignant l'importance du rire chez Chevillard, parle aussi de cette notion de plaisir communiqué :

¹ Escarpit, Robert. *L'Humour*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? », 1960. p. 126.

² Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 50.

Même si Chevillard est le défenseur d'une conception « intellectuelle » du roman, notamment en développant la potentialité réflexive de ses textes, il ne prive pas pour autant le lecteur ni lui-même de ce phénomène essentiel qu'est le plaisir.¹

Plaisir du texte, plaisir du mot, plaisir du sens caché derrière cet éclat de rire. Mais n'y a-t-il pas un risque à perdre le lecteur dans ce tourbillon de jeux de mots ? Peut-il y avoir encore engagement lorsque toutes les valeurs ont été mises à mal ?

Une rhétorique du désengagement ou du « non-engagement » ?

Bernard Sarrazin se demande si « dans notre société « euphorique » qui rit de tout et de rien, où une rigolade sans risque ni effet manifeste, un cynisme mou, un dandysme sans défi, le rire ne va pas s'autodétruire. »² De même, Evrard souligne également le danger de ce rire moderne qui se moque de tout :

Aujourd'hui l'humour peut apparaître comme la valeur refuge de notre époque, l'ultime sauvegarde contre l'absurdité de la noirceur du temps. Mais il s'agit d'un rire autodestructeur et suicidaire, celui d'une dérision généralisée qui s'attaque à tout et a pour conséquence la neutralisation de tout système ainsi qu'une indifférenciation des valeurs.³

Pour ces deux théoriciens, l'humour ne doit pas être regardé sans une certaine méfiance. Il apparaît parfois comme une solution de facilité permettant de séduire le lecteur en assurant son adhésion alors même qu'il ne lui laisse à la fin qu'un monde vide de toute signification, dégradé par un rire qui nivelle tout par le bas. L'absurdité du phénomène est d'autant plus forte en littérature que la destruction ne trouve son achèvement que dans l'attaque contre son essence même, le langage. Evrard parle d'un paradoxe littéraire qui serait lié au questionnement ²sur la mort de la littérature, sur son déclin inévitable :

Il est au cœur de la littérature moderne qui a pour sujet sa propre impossibilité : l'écriture d'Artaud, Blanchot, Beckett, ne cesse d'expliquer et d'écrire la mort de l'écriture.⁴

Certes, il existe une dimension créatrice dans ce questionnement puisqu'il vient nourrir l'œuvre de ces auteurs. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de dangereusement destructeur dans ce pessimisme

¹ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 18.

² Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 22.

³ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 77.

⁴ *Ibid.* p. 100.

outrancier qui veut que la littérature, à l'image du monde, ne puisse que régresser ?

Dans *L'Autofictif*, le phénomène est très présent. Que ce soit par une métatextualité critique à l'égard de ses livres ou par des remarques acerbes sur la littérature actuelle, l'auteur nous laisse penser qu'il regrette un passé littéraire beaucoup plus riche. Certes, Chevillard joue avec les codes et laisse entendre que ces critiques parfois outrancières et faciles sont aussi les marques d'une nouvelle ironie à l'égard de ce discours consensuel selon lequel « c'était mieux avant », pour reprendre une expression populaire éculée. Mais cette spirale du rire qui revient toujours sur lui-même et ne permet pas au lecteur d'en déduire la pensée réelle de l'auteur, n'entraînerait-elle pas le texte dans son autodestruction ? Evrard se pose la question :

La vision humoristique ne présente-t-elle pas la menace de dissoudre le réel en une projection paranoïaque ? La dérision ne comporte-t-elle pas le risque d'aboutir à une autodestruction masochiste du texte et de l'énonciateur lui-même ?¹

À force de remises en question, l'auteur semble prendre le risque de discréditer lui-même son texte. Lorsque Chevillard parle avec ironie de son entreprise autofictive n'en vient-il pas à détruire le sens de son travail ? Il souligne lui-même le paradoxe de l'humour qui serait en fait un acte des plus égoïstes :

L'humour possède toutes les vertus de la charité chrétienne : on le pratique sans générosité, pour son propre salut, pour la considération personnelle que l'on en retire, pour exercer sa volonté de puissance, pour reluire, pour dominer, et cependant le bien est fait. (*Aut.*, p. 114.)

D'ailleurs, Chevillard a conscience que réside une forme de facilité dans l'emploi permanent de l'autodérision. L'auteur ne s'engage pas réellement et surtout il devance la critique. Il résume la question en un aphorisme :

Il se drape avec fatuité dans son autodérision. (*APF*, p. 216.)

L'utilisation de la troisième personne augmente l'effet de mise à distance, comme si l'auteur n'assumait pas cette nouvelle autocritique. Encore une fois, la multiplication des niveaux de lecture qui caractérise les aphorismes de Chevillard empêche le lecteur de trouver un sens à ceux-ci.

¹ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 111.

Mais ce perpétuel mouvement qui détruit toute forme d'interprétation monolithique n'est-il pas l'essence même de la littérature ? Kundera montre comment il est difficile pour l'homme de se retrouver face à un texte où l'explication ne peut pas se résumer à un « ou bien » « ou bien ». Mais cette difficulté fait la richesse de la littérature qui est avant tout « sagesse de l'incertitude » car elle donne à voir le monde dans sa complexité :

Comprendre le monde comme ambiguïté, avoir à affronter au lieu d'une seule vérité absolue, un tas de vérités relatives qui se contredisent (vérités incorporées dans des ego imaginaires appelés personnages).¹

Ce principe justifie à la fois les paradoxes que contiennent les aphorismes de Chevillard, mais également l'importance accordée à la fiction et sa justification en tant que source de révélation du monde tel qu'il est vraiment puisque tout personnage fictif est un appui à la démonstration selon laquelle le monde est un ensemble de situations complexes.

En soi, la littérature se doit bien plus de tenir aux vérités relatives dans son fonctionnement même puisqu'elle est l'expression d'une subjectivité et qu'en outre elle ne peut dire la complexité du monde en le ramenant à une vérité unique. Le rire va alors abonder dans ce sens en assurant une remise en question incessante. Umberto Eco développe cette idée dans *Le Nom de la rose* lorsqu'il écrit :

Le devoir de qui aime les hommes est peut-être de faire rire de la vérité, faire rire la vérité, car l'unique vérité est d'apprendre à nous libérer de la passion insensée de la vérité.²

Il vient alors confirmer la théorie de Kundera qui voit dans l'humour, la caractéristique première du roman et ce qui en fait sa force intellectuelle :

La sagesse du roman est différente de celle de la philosophie. Le roman est né non pas de l'esprit théorique mais de l'esprit de l'humour. À l'instar de Pénélope, il défait pendant la nuit la tapisserie que des théologiens, des philosophes, des savants ont ourdie la veille.³

La logique est l'inverse de celle des sciences. Comme l'a écrit Ionesco « je lis non pas pour acquérir la connaissance mais, tout simplement pour faire connaissance avec ce quelque chose, ce quelqu'un

¹ Kundera, Milan. *op. cit.* p. 17.

² Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 93.

³ Kundera, Milan. *op. cit.* p. 188-189.

qu'est une œuvre »¹. La connaissance est abandonnée à la science, pendant que la littérature propose au lecteur d'observer un morceau de l'existence à travers le regard d'un être en particulier qui a pour légitimité sa sincérité et ses particularités. La dimension romanesque de l'autofiction chevillardienne se retrouve donc moins dans les récits romanesques que dans l'affirmation des vérités relatives à travers le Je. L'absence d'une lecture monolithique s'oppose à l'autobiographie classique bien plus que l'intervention de la fiction.

L'engagement de l'auteur réside alors dans cette subjectivité qui n'est pas affichée comme un dogmatisme mais comme une interrogation sur le monde. C'est pourquoi Kundera parle d'un « non-engagement », celui du refus des idéologies et des pensées préconçues au profit d'un laisser-aller des mots qui trouvent d'eux-mêmes leur vérité. Il cite alors l'exemple de l'œuvre de Kafka :

L'énorme portée sociale, politique, « prophétique » des romans de Kafka réside justement dans leur « non-engagement », c'est-à-dire dans leur autonomie totale à l'égard de tous programmes politiques et concepts idéologiques.²

Ce pseudo désengagement de l'humour ne serait finalement que la marque d'une liberté par rapport aux notions véhiculées et imposées par la société. Une liberté qui permet à l'écrivain de réellement s'en prendre à ces carcans inhibiteurs pour maintenant proposer au lecteur de découvrir d'autres vérités. Le rire, et plus particulièrement le rire chevillardien, ne désengage pas, il multiplie les formes d'expression, les niveaux de lecture, passe de la critique acerbe au rire-plaisir pour laisser au lecteur faire l'autre morceau du chemin. Au-delà d'une simple constatation sociale, l'humour ne propose pas une solution unique, il donne naissance à un texte qui n'est non pas « image du monde » mais « à l'image du monde »³, pour reprendre les termes de Ionesco, et qui comme lui, est soumis à d'incessantes métamorphoses.

¹ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. XII.

² Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 138.

³ *Ibid.* p. 204.

3. L'autofiction ou la création d'un monde à soi

La poésie et le rire : outils de déplacement de la réalité

Pour exprimer ces métamorphoses révélatrices d'un monde mobile, le schéma rhétorique exploite une sorte de binarité qui rappelle celle de l'homme, à la fois esprit et corps. Dans le langage, c'est celle de la poésie, transcendante, sublime, et celle du rire, parfois trivial, parfois burlesque, souvent provocateur. Cette duplicité de l'expression à l'image de l'homme va donc servir une révélation de l'homme par le langage. Par l'alternance de l'humour et du lyrisme, Chevillard instaure un monde proche de notre réalité, un monde où l'horreur côtoie la beauté, où le rire côtoie les larmes, où l'exceptionnel côtoie le trivial. Il l'exprime avec humour et dérision dans un aphorisme qui traduit ce double mouvement :

Las de mon scepticisme systématique, de mon nihilisme et de cette ironie massacrant à tout propos, je m'engageai à célébrer désormais les merveilles innombrables de ce monde, les ressources infinies du cœur de l'homme et de la vie. Mais j'allais trop loin dans la voie du réenchantement : j'épousai une jonquille avec laquelle depuis je me fais franchement chier. (*APF*, p. 47.)

Cette alternance voire cet entremêlement de figures contradictoires semble exprimer la volonté de l'auteur de ne pas choisir. La figure du Je qui apparaît être l'auteur du journal, celui dont on a déjà souligné l'ironie à maintes reprises, renforce cette idée d'une création auctoriale par l'humour et la poésie exploités simultanément. Marie-Odile André, commentant une œuvre de Chevillard, souligne ce jeu qui engendre des questionnements sur son propre fonctionnement :

Le sérieux et l'humour y apparaissent ainsi comme les deux dimensions indécidables d'un discours métatextuel.¹

L'association des contraires devient alors l'expression d'un jeu formel. Parce que les mots sont libérés d'une dichotomie basique entre sérieux et rire, parce que le langage peut très bien mêler ce qui a priori est incompatible, l'écrivain réussit à trouver la vérité de son texte et de son monde. D'ailleurs, Chevillard décrit ce monde qu'il crée comme « un réel tangible où les choses et les êtres ont enfin toute liberté de s'associer et de se combiner »².

¹ André, Marie-Odile. *op. cit.* p. 122.

² Cité par Beate-Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 31.

Il n'y a plus d'union impossible, tout se mêle, signe que le langage est libéré de toute contrainte et même de celle de l'autorité du narrateur. Paradoxalement, c'est par sa maîtrise formelle que Chevillard permet à ses œuvres de développer leur propre réalité hors de ce qui existe déjà. Pour cela, la poésie va permettre la création de nouvelles formes de vie, Elin Beate Tobiassen parle d'« un espace mental poétique où la vie se poursuit en développant des formes embryonnaires interdites de séjour sur la terre ». On retrouve ici une opposition à la réalité terrestre telle qu'on la perçoit classiquement, et surtout l'idée selon laquelle ces formes créées au départ par l'artiste deviennent de véritables êtres capables d'avoir leur propre évolution. Cette idée est renforcée par le goût de Chevillard pour la digression, point que nous avons déjà éclairci précédemment, et qui soulignait cette liberté des mots capables de s'engendrer les uns les autres comme des corps vivants. On peut alors évoquer la théorie de Ionesco, auteur pour qui l'œuvre d'art se définit par sa capacité à dépasser l'artiste qui est à son origine. Il écrit à ce sujet :

L'œuvre d'art naît pour naître. Elle s'impose à son auteur.¹

Parce qu'il laisse libre cours à son imagination, au plaisir formel qu'il prend à voir les mots se développer sur sa page, l'écrivain trouve sa vérité. Dans le lâcher-prise, il trouve le moyen de toucher à sa réalité, d'exprimer ce que, d'une manière purement réfléchi et calculée, il n'aurait pu écrire. En guise d'exemple, Ionesco parle de l'écriture de *La Cantatrice chauve*, partie d'une volonté de compiler toutes les phrases clichés des manuels d'apprentissage de l'anglais, il s'est finalement fait prendre au jeu de son texte qui, petit à petit, a retrouvé sa liberté dans l'expression de l'absurde. Cet exemple est d'autant plus emblématique que l'auteur a démarré avec un langage extrêmement normatif et stéréotypé pour dériver sur une expression des plus originales et des plus personnelles. Malgré une maîtrise du texte qui apparaît clairement chez Chevillard, on retrouve chez lui cette sensation que le texte, parfois, se déroule de lui-même, d'autant plus que la dimension métatextuelle qui se retrouve dans la majorité de ses textes et plus particulièrement dans *L'Autofictif* suppose de s'intéresser plus au déroulement du texte qu'à son achèvement. En effet, dans le journal, la narration n'est jamais achevée, elle se laisse donc porter par un déroulement qui ne suppose pas de fin. De ce fait, le résultat est laissé à l'initiative du texte, raison pour laquelle, malgré la dimension critique que nous avons mise en lumière précédemment, l'œuvre de Chevillard se présente bien plus comme un questionnement sur le monde que comme une affirmation définitive. Parce que la prose littéraire de notre auteur, qu'elle soit humoristique ou poétique, exprime ce qui reste habituellement inaccessible à l'homme, elle dit une vérité du monde qui n'est pas dans le jugement mais dans le déplacement :

¹ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 126.

déplacement d'une réalité vers une autre. Lecarme, décrivant une sorte de phénoménologie littéraire, évoque cette capacité poétique à atteindre la vérité des choses :

La poésie vise par l'attitude phénoménologique, c'est-à-dire par la description des apparences, l'essence même de l'enfance, du rêve ou de la révolte. « La vie inexprimable » dont la poésie arrache des fragments, n'est pas sans rapport avec la vie empiriquement vécue : elle en est le double, l'ombre portée, l'envers faste, mais elle est d'un autre ordre.¹

Le langage permet de dédoubler le monde. A l'image du journal de Chevillard, il existe un lien direct avec notre réalité « empiriquement vécue » mais celle-ci est dépassée par la fiction, c'est-à-dire les pouvoirs inattendus des choses que le langage révèle. Ionesco souligne ce pouvoir de l'imagination qui donne accès à une réalité transcendante :

Dépassant le faux ou le vrai, ou plutôt les définitions rigides du vrai et du faux, d'une morale issue d'une idéologie abstraite, l'œuvre imaginaire est la seule à être révélatrice, à avoir ses racines dans la réalité fondamentale qu'est la vie.²

Parce qu'il n'y a plus d'idéologie ou de jugement, la réflexion que propose le texte n'a plus à voir avec l'éthique. L'écrivain n'expose pas un monde d'idées mais un monde de sensations. En rendant palpable la réalité à travers la plastique du mot, il cherche à s'écarter d'un monde de concepts comme peut le proposer la philosophie. Cette rupture avec un parti-pris moral a été nommée par Robert Escarpit « la suspension d'évidence » qu'il décrit de la manière suivante :

Arrêt volontaire de l'un ou de plusieurs des jugements de l'humoriste (affectif, moral, philosophique). L'arrêt du jugement moral aboutit souvent à la mise en valeur d'un discours scientifique ou esthétique, c'est-à-dire des points de vue qualificatifs qui apprécient la réalité à la façon d'un cas médical ou d'une œuvre d'art.³

Cette « suspension d'évidence » va dans le sens d'une mise en avant de l'aspect formel du texte, surtout que Chevillard le fait plutôt au profit d'un discours esthétique. Un exemple de ce choix esthétique réside dans l'utilisation abondante de métaphores, métaphores qu'Elin Beate Tobiassen définit de la manière suivante :

¹ Lecarme, Jacques et Lecarme-Tabone, Eliane. *op. cit.* p. 36.

² Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. XXXV.

³ Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 52.

Elle est précisément une figure de rhétorique privilégiée dont les formules lapidaires permettent à l'écriture chevillardienne de modifier l'ordre établi, en créant, entre le mot et son objet, l'écart maximum.¹

Ces formules lapidaires, ce sont celles qu'on retrouve dans le choix de la forme brève de l'aphorisme, outil rhétorique qui permet en outre d'assurer ce déplacement depuis une réalité objective vers une vérité subjective, vers une « révélation soudaine, insaisissable essence des choses, des situations, des personnages. »² Chevillard écrit par exemple :

Ce sourire ! Mais c'est comme si elle fonçait droit sur moi en cravachant un éléphant. Je me disloque, puis me voici tout aplati. (*APF*, p. 26.)

S'instaure alors un jeu linguistique entre le mot et l'idée, le signifiant et le signifié, ce qui est dit et ce qui se cache derrière. Cette dimension ludique est fondamentale pour comprendre les textes de Chevillard puisqu'elle exprime à la fois le plaisir de l'auteur et celui du lecteur mais sert également de métaphore du monde, un monde qui devient un grand plateau de jeu dans lequel l'écrivain se met à créer ce qu'il a envie d'y voir. Cette métaphore est explicitement illustrée dans l'un des aphorismes de l'auteur :

J'ai détaché une pièce de son puzzle-planisphère et je l'ai jetée au loin. Ce sera mon île. (*AVL*, p. 40.)

Le lien avec la part romanesque de l'autofiction est ici d'autant plus prégnant que cette création a à voir avec le développement d'un monde imaginaire. Malgré l'importance accordée à la réflexivité du langage, Chevillard laisse une place importante à la narration et à la création de petits scénarios dans lesquels s'exprime toute sa créativité de romancier malgré l'aspect fragmenté de l'écriture du journal :

Il a sombré dans l'alcool, mais non par vice ou par faiblesse – j'ai heurté un glaçon qui dérivait dans mon *whisky*. (*Aut.* p. 109.)

¹ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 40.

² Kundera, Milan. *op. cit.* p. 163.

Mais Kundera montre que ce jeu n'est pas uniquement dans le roman mais également dans des formes littéraires plus propices à l'exposition d'un point de vue comme peuvent l'être les journaux intimes :

Même quand les écrivains expriment leurs idées directement, dans leurs carnets, celles-ci sont plutôt exercices de réflexion, jeux de paradoxes, improvisations, que l'affirmation d'une pensée.¹

La dimension ludique n'empêche donc pas de concilier réalité et fiction et de revenir à une définition de l'œuvre de Chevillard moins éloignée de ce que peut être l'autofiction. D'autant plus que le jeu est également lié à la notion de rire, notion que nous avons déjà présentée comme caractéristique du genre autofictif tel que le pratique notre auteur. L'association incongrue du rire et de la poésie va alors engendrer un nouveau monde par le fait même qu'elle est surprenante. Pierre Jourde explique le phénomène ainsi :

De la pure émotion surgissant de l'œuf du sarcasme. On a l'impression de découvrir l'intime figure du monde tel qu'il nous demeure ordinairement caché : d'autant plus réel qu'il n'est pas possible.

Il consiste non pas à reproduire le réel mais à le faire advenir.²

Cette advenue du réel est la conséquence de cette poésie imprévue ou de ce sarcasme inattendu. Le rire n'a plus de barrière, il se mêle au monde des images littéraires et peut alors sortir de sa dimension destructrice et subversive pour toucher à un renouvellement du monde. Evrard écrit :

Consciente d'elle-même, l'écriture humoristique tend à manipuler le langage comme le lieu d'une activité ludique et poétique au sens de création, de re-création et de récréation.³

Le rire, tout comme la poésie, devient l'origine d'une révélation. Il est une « force capable de concilier la soif de jeu et le besoin d'action, l'humour ouvre aussi un champ neuf de possibilités créatrices. Comme l'image poétique, il permet de détraquer les évidences et les principes de causalité. »⁴ C'est cette idée d'un « champ neuf de possibilités créatrices » qui nous intéresse

¹ Kundera, Milan. *op. cit.* p. 97.

² Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 36-37.

³ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 73.

⁴ *Ibid.* p. 19-20.

particulièrement puisqu'il exprime la possibilité d'une création d'un autre ordre du monde. Pour cela, il est intéressant d'étudier l'utilisation que Chevillard fait du *nonsense*. Cet humour irrationnel et délirant, fait voisiner l'enfance, la folie et la fantasmagorie. Selon André Breton, il permet de « déplacer les bornes du soi-disant réel »¹. Evrard en donne la définition suivante :

Ennemi de l'esprit de sérieux, il feint de prendre les apparences du bon sens, de suggérer au lecteur une conclusion attendue, répondant à la raison et au sens commun. Or, la chute brutale et absurde se caractérise par l'absence de ce sens et la plus grande confusion entre le vrai et le faux. Les significations contradictoires viennent du fait que la raison s'exerce à faux tout en revêtant les apparences du bon sens.²

Chevillard exploite ce principe d'abord pour faire rire son lecteur mais aussi pour lui faire voir une autre logique du monde. En passant par l'illogisme du *nonsense*, il instaure comme principe fondamental la destruction de tout ce qui est communément admis. Paradoxalement, Elin Beate Tobiassen montre dans son étude que nous avons affaire à « une fausse sensation d'irrationalité et d'illogisme »³ face aux textes de Chevillard. En vérité, l'auteur nous propose sa propre logique, pas plus absurde que celle de la société dont nous avons déjà mis en lumière les paradoxes et les fonctionnements incompréhensibles :

Vous me trouverez sur la rive opposée du lac. Il s'y rendit. Mais mon adresse demeurait celle que je lui avais donnée et ce fut donc bien inutilement qu'il me chercha là-bas. (AVL, p. 26.)

Une réflexion sur le sens des mots apparaît de façon sous-jacente. On retrouve également la question de point de vue et l'idée qu'il y a plusieurs manières de voir une même chose. Les opposés se retrouvant finalement regroupés dans une même définition, être à la fois ici et ailleurs devient possible. Ainsi, le particulier vient étoffer la réalité commune, tout comme la fiction nourrit le réel, justifiant le choix de l'autofiction dans laquelle le rationnel peut céder le pas à un illogisme naturel.

Une fiction comme réalité du Je qui s'écrit

Par des choix rhétoriques plus romanesques qu'autobiographiques, Chevillard semble exploiter la question de l'autofiction seulement pour la détourner. Mais ne peut-on pas dire dans

¹ Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 71.

² Evrard, Franck. *op. cit.* p. 60.

³ Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 17.

cette figure prégnante de l'auteur-narrateur réside ce Je qui se dit de manière autobiographique ? Le regard qui s'exprime est celui de l'écrivain, les choix formels sont les siens et par leur exploitation abondante, Chevillard révèle sa nature d'écrivain tout comme il nous l'expose dans ses commentaires sur la littérature et dans l'usage de la métatextualité et de la mise en abyme.

La fiction est alors au centre du texte de l'auteur puisque celui-ci est avant tout un créateur. La dichotomie classique du protagoniste dans l'autofiction dont parle Gasparini en ces termes : « tantôt il est identifiable à l'auteur et la lecture autobiographique s'impose, tantôt il s'en éloigne et la réception retrouve une dominante romanesque »¹, ne se retrouve pas exactement chez notre auteur. Certes, il lui arrive d'aborder son quotidien à travers le Je, moment où le réel ne semble pas transformé. Lorsqu'il parle de la naissance de sa seconde fille et de l'annonce qu'il a faite à la première : « Agathe, hum, approche ma jolie, il faut qu'on te parle », (*APF*, p. 134.) on peut penser que Chevillard relate les faits tels qu'ils se sont passés, mais par l'ellipse du contexte, l'auteur semble plus faire un choix esthétique qu'exprimer un désir de révélation. La transition implicite avec l'aphorisme précédent qui présentait l'arrivée d'un second enfant assure un rythme enlevé, joueur, qui fait la richesse de ce passage, bien plus que l'évocation d'une naissance.

Derrière le protagoniste, l'auteur apparaît toujours et se dessine comme la véritable entité du livre, et ce d'autant plus que les passages réalistes sont très peu nombreux et laissent la part belle aux échappées imaginaires et souvent irrationnelles. L'homme est avant tout un créateur, comme le soutient Ionesco, « ce qui caractérise l'homme, a-t-on dit, c'est qu'il est l'animal qui rit, il est surtout l'animal créateur »². C'est pourquoi l'écrivain se définit lui-même par sa capacité à créer. Et parce qu'il est un auteur formel, qui expérimente les mots, et les fait souvent primer sur l'idée, Chevillard fait également primer la fiction sur la réalité. Ce monde est alors à son image, un peu construit sur le réel, beaucoup sur son imagination et sur le plaisir qu'il prend à regarder les phrases se développer devant lui. Pourtant, le réel peut de lui-même fournir cette part de poésie que cherche l'auteur. Ce dernier est alors caractérisé par sa capacité à percevoir cette beauté lyrique du monde :

Parfois, le réel me double. Ainsi hier, devant la vitrine du fleuriste, sur le banc où il dispose ordinairement ses bouquets, cet écriteau : En raison du froid, les fleurs sont à l'intérieur . Moi, je prends note, et voilà, je n'ai plus rien à faire de la journée. (*AVL*, p. 91.)

Chevillard insiste sur le « quotidiennement », sur l'écart entre un réel banal et l'inattendue poésie qui peut en sortir, conception qui rejoint celle de Ionesco lorsqu'il écrit :

¹ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? op. cit.* p. 13.

² Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 32.

L'insolite ne peut surgir, à mon avis, que du plus terne, du plus quelconque quotidien, de la prose de tous les jours, en le suivant jusqu'au-delà de ses limites.¹

Mais pour que le quotidien soit transcendé, il faut aussi que l'auteur y travaille. Outre ce regard qui dévoile ce que nous n'aurions pas communément remarqué, c'est par la langue que l'écrivain réussit à transporter le réel dans le domaine de la fiction tout en conservant sa vérité, sa manière de vivre notre réalité :

Le banc se leva et partit . De toute façon à cette heure-ci, il ne viendrait plus personne.
(*Aut.*, p. 119.)

Peu importe qu'il ait réellement vu ce banc, l'idée a traversé son esprit, et partant de l'expression imagée qui fait l'ellipse des personnes sur le banc, il a développé cet aphorisme entre poésie et rire, expression de son regard particulier sur le monde. Le mot ou l'expression sont le point de départ d'une parole libérée de toute contrainte réaliste et désirant proposer une alternative au langage normatif. Mais le refus de cette contrainte réaliste n'empêche pas le fondement sur un texte réaliste car, comme l'écrit Jourde : « En fait, le réalisme et l'utopie s'engendrent l'un l'autre. On pourrait même dire : on ne peut rendre manifeste ce que sont les choses qu'à partir de leur aliénation et de leur perte. »² La transformation littéraire de l'auteur est ce qui fait advenir le réel, son réel. C'est alors le vrai Je qui s'exprime, celui d'un auteur qui refuse de se laisser maîtriser par des mots vidés de leur sens en les réinvestissant à sa manière. La volonté est moins de se dire que de dire la façon dont il regarde ce qui l'entoure, à commencer par lui-même. Ainsi, les éléments de fausse autobiographie ne sont pas là uniquement pour brouiller les pistes de son dévoilement comme le pense Gasparini lorsqu'il écrit :

L'auteur construit un « faux-self » dont il donne à entendre la voix, et il s'en sert à la fin pour occulter et pour montrer le vrai.³

Chevillard joue de ses deux visages, le vrai et le faux, mais le second sert parfois simplement à provoquer le rire du lecteur par l'écart entre ce qu'on sait de lui et ce qu'il écrit dans son blog :

¹ *Ibid.* p. 142.

² Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 275.

³ Gasparini, Philippe. *Est-il Je ? op. cit.* p. 343.

Je suis de plus en plus lent. Vingt-deux années pour écrire mon premier livre. Le prochain m'en aura demandé le double. (AVL, p. 34.)

Cet aphorisme sera contredit par le paratexte, c'est-à-dire la bibliographie de l'auteur ainsi que par d'autres phrases du journal dans lesquelles il évoque son côté « prolifique ». Ici, la personnalité de l'auteur est moins à trouver dans le mensonge que dans le jeu qui révèle son goût pour la création, l'imagination. Ce brouillage référentiel exprime la façon dont Chevillard se voit, comme un écrivain tout d'abord, mais surtout comme un être mobile, inclassable, ce qui lui permet d'adopter toutes les identités même les plus contradictoires.

L'auteur va alors se révéler d'une autre façon, en relation avec sa manière d'écrire, par le goût du paradoxe et des associations oxymoriques. L'homme est par nature l'union de deux contraires, idée que Jourde développe dans sa réflexion sur Chevillard :

Dans l'idéal, il faudrait ne pas être tels que nous sommes, un peu matière, un peu esprit, l'un ne cessant de compromettre l'autre.¹

Idée également exprimée par Chevillard dans *L'Autofictif* :

Il manquera toujours à notre conscience curieuse l'expérience d'un autre corps ; et notre corps aventureux sera toujours entravé par sa sujétion à cette seule conscience. (AVL, p. 119.)

Pour cette raison, l'homme est paradoxal, il est perpétuellement traversé par deux désirs contraires et si l'auteur veut dévoiler un monde à son image, il doit traduire de manière stylistique cette duplicité. Chez Chevillard, ce principe est d'autant plus présent qu'il se refuse à adopter une parole monolithique. Le journal est perpétuellement inscrit dans le paradoxe et la contradiction pour éviter toute lecture uniformisée. Parce qu'il mêle des motifs opposés comme l'humour et la poésie, mais aussi parce qu'il propose plusieurs réponses à une même question, l'écrivain dévoile ses paradoxes. Chevillard décrit régulièrement l'écrivain comme un être particulièrement marqué par le paradoxe. On peut même parler d'un motif récurrent :

L'écrivain doit défendre contre tout le monde la solitude qui lui est nécessaire pour écrire afin de sortir de sa solitude. (AVL, p. 33.)

¹ Jourde, Pierre. *op. cit.* p. 288.

Ou encore dans un entretien sur l'écriture miroir :

Le paradoxe de la condition d'écrivain est qu'il cherche le mouvement dans l'immobilité, l'aventure dans le calme plat, l'intranquillité dans la tranquillité, autrui dans la solitude et ses mots dans le silence.¹

Elin Beate Tobiassen rejoint cette idée selon laquelle le brouillage par la réunion de deux mouvements contraires au sein d'un même texte serait la manière qu'adopte l'auteur pour appeler à l'interprétation, une manière de ne pas figer son texte dans un discours bien-pensant :

L'œuvre fait d'entrée de jeu, de sa scission intrinsèque, un principe de codage et de décodage, d'écriture et de lecture, par lequel est inscrit l'ordre d'une interprétation désirée.²

En exploitant le motif du « ou bien » « ou bien » à plusieurs reprises, et notamment au sujet de la réception des textes, Chevillard, encore une fois, se joue des clichés :

C'est aussi simple que cela : dès que quelqu'un émet une proposition, le monde se scinde en deux camps, ses partisans et ses adversaires (mais j'entends déjà que des voix le contestent). (*APF*, p. 19.)

Au cours d'un autre aphorisme construit sur le même modèle, il s'amuse de ce ton péremptoire qu'engendre l'opposition catégorique de deux uniques points de vue :

Il existe deux catégories d'écrivains (on me pardonnera, j'adore manier ce sabre tranchant) (...). (*APF*, p. 39.)

Il ne cherche pas à simplifier le monde, mais au contraire, refuse, en dévoilant leur fonctionnement, ces figures trop délimitées qui traduisent mal l'ambivalence humaine. D'ailleurs, le choix des trois aphorismes n'est-il pas l'expression d'un dépassement de ce rythme binaire ? Dans le texte, Chevillard ne donne pas l'explication finale sur sa manière de se percevoir. Il exploite tantôt l'autodérision au sujet de l'inutilité de sa littérature :

¹ Diaktine, Anne. « Un lieu d'intranquillité ». *Libération*. 21 juillet 2011.
< <http://www.liberation.fr/culture/01012350106-un-lieu-d-intranquillite> >

² Beate Tobiassen, Elin. *op. cit.* p. 51.

Rendu fou de rage par l'iniquité de ce monde, j'ai jeté mon livre dans la foule des boulevards. Puis un autre exemplaire encore, par une fenêtre ouverte, à l'intérieur du palais. Ce double attentat d'une violence extrême n'a fait ni dégâts ni victimes. (AVL, p 45.)

Tantôt la mégalomanie :

Il m'arrive de rêver sur mes phrases à la résonance qu'elles prendront dans le silence de ma mort, pour les amis qui me regretteront. Celle-ci par exemple ne pourra pas ne pas leur arracher des pleurs. Et je joins aujourd'hui mes larmes aux leurs dans une anachronique mais tendre et très émouvante communion. (AVL, p. 126.)

Pour ensuite offrir une réunion des deux motifs sans nous permettre de définir où se situe la sincérité :

Je ne suis pas collectionneur mais il y a dans ma bibliothèque quelques livres fort rares et que bien peu de personnes possèdent. Je me flatte en outre de les avoir écrits. (Aut. p. 78.)

Par le langage, et par le choix de ce rythme ternaire, il pousse le lecteur à chercher à son tour la synthèse. Reprenant de façon volontairement parodique et cliché le très scolaire « thèse-antithèse-synthèse » mais déconstruit à travers l'ensemble de l'œuvre de manière à laisser la porte ouverte à l'interprétation, Chevillard nous invite à ne s'arrêter sur aucun avis tranché. Le langage trouve sa force à travers ce champ des possibles, cette ouverture à toutes formes de points de vue et par analogie, à toutes formes d'expression. Ce mouvement dialectique est particulièrement bien symbolisé par un des aphorismes de ce journal :

À partir de quel stade ou moment du chaos, un désordre supplémentaire est-il commencement de l'ordre ? (Aut., p. 80.)

L'homme, à l'image du monde, est né du chaos, il est désordre et instabilité et seul un langage qui en fait de même pourra traduire cette réalité. C'est pourquoi l'entreprise autofictive de Chevillard n'entre pas en contradiction avec l'idée d'une révélation du moi dans le monde puisqu'il réussit à trouver l'expression juste pour traduire l'impossible union des paradoxes à travers la fusion de la fiction et de la réalité, du monde sensoriellement perçu et du monde tel qu'il l'imagine.

Fiction ou réalité ? La fusion à travers les voix du rêve et de l'enfance

Pour obtenir cette réunion improbable, Chevillard va exploiter deux motifs de l'autobiographie qu'il va détourner. Le monde du rêve d'abord puis celui de l'enfance vont trouver leur traduction dans cette langue de l'impossible. Ces deux formes de rapport au monde trouvent couramment leur expression dans la littérature qui, par le monde de mots qu'elle a su créer, réussit à dire ce qui normalement reste dans le domaine du ressenti. L'autobiographie va alors réinvestir ces motifs de manière à en faire des sources de dévoilement du moi. Citons l'exemple de Doubrovsky dans *Fils* où toute la troisième partie correspond au récit d'un rêve auprès de son psychanalyste qui le pousse à en proposer une interprétation. L'insertion d'un tiers permet de renforcer le côté vraisemblable du dévoilement par la mise à distance de soi. L'analyste sert d'intermédiaire entre l'inconscient et sa traduction littérale. Dans un type d'écriture tout autre, Rousseau propose d'étudier le motif du traumatisme de l'enfance à travers le célèbre épisode de la fessée.¹ Il y raconte comment cette fessée a marqué sa sensualité d'adulte tout en le préservant d'une immoralité préjudiciable. Dans les deux cas, le texte tend à justifier le présent de l'autobiographe et s'affirme comme un message direct au lecteur pour emporter son empathie. Si Chevillard utilise ces thèmes du rêve et de l'enfance, il n'en n'oublie pas moins son goût du déplacement par rapport au connu, par rapport à la filiation.

Dans un premier temps, le rêve est abordé de façon très pragmatique. Rattaché à plusieurs reprises au motif du pyjama, il se limite à ce moment nocturne où le sommeil laisse l'imagination s'exprimer sans toutefois qu'il y ait un intérêt particulier à évoquer le résultat ici-même. Encore une fois, l'écrivain étudie plus le processus que son dénouement :

Puis quand vient la nuit et qu'il se retrouve chez lui, dans sa chambre, à l'abri des regards, le brave citoyen ôte son costume de respectabilité pour revêtir l'uniforme du forçat ou de l'aliéné que ses rêves exigent : un pyjama. (AVL, p. 232.)

Outre le contexte dans lequel il se réalise, le rêve n'a d'intérêt pour l'auteur que dans sa dimension littéraire. Par l'imagination qu'il suppose, il se lie au principe romanesque, comme dans l'aphorisme suivant :

Les vents cognaient, l'océan soulevé sur sa tranche retombait avec fracas dans sa cuvette, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et moi, tout en dirigeant mon canot à la godille entre les

¹ Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions, Livre I*. Paris : Flammarion, 1992-1993. p 16.

récifs écumants, sous l'averse d'oursins qui me criblait le dos et les épaules, je maudissais Dieu et ses saints parce qu'il ne me restait plus une allumette pour rallumer ma pipe et poursuivre dans mon nuage odorant, les pieds sur les chenets de ma cheminée, mon rêve d'aventures maritimes. (*Aut.*, p. 44.)

Chevillard ne semble accepter le rêve qu'à partir du moment où il devient l'outil du langage en lui fournissant les bases du récit. Va alors pouvoir se développer un monde imaginaire dont la force vient de la puissance des images, c'est-à-dire de la maîtrise du langage bien plus que de l'originalité du sujet, puisque finalement où est l'originalité si tout le monde a accès à son imagination par le rêve. Ainsi, l'imagination débordante de notre auteur, ce monde rêvé dans lequel il nous invite, trouve sa valeur dans la poésie et l'humour avec lesquels il le traite :

Chaque soir, je me brosse consciencieusement les dents, puis je démonte une à une les autres pièces de mon squelette et je les astique à leur tour, je les frotte avec du sable, je les lustre avec un chiffon. Je n'oublie pas qu'un jour prochain mon sourire brillera aussi de leur éclat blanc. (*AVL*, p. 93-94.)

L'histoire prend vie à partir du moment où l'auteur trouve dans l'expression « je me brosse les dents » l'occasion d'une lecture imagée, où chaque élément du corps serait comme un objet du quotidien détachable et lavable comme peut l'être un bibelot. L'énumération évoque ensuite une simple narration à l'image de ce geste banal du nettoyage, mais puisque l'objet du nettoyage est incongru, la chute du texte doit faire de même. Un dernier mouvement entraîne alors l'aphorisme dans une sorte d'envolée lyrique.

Le rêve vient justifier l'écriture en lui apportant le sujet et sa transposition littéraire est justifiée par la qualité de la langue. Le roman ou ici plutôt le récit romanesque peut ainsi devenir l'espace du rêve, sa fixation linguistique. Il est possible de l'accepter comme révélation de l'intime à partir du moment où il adopte une forme littéraire. Le rêve est alors expression de la liberté, liberté que Chevillard évoquait dans son avertissement :

Je ne m'y interdis rien, c'est le principe, ni même à l'occasion l'assassinat ou la riposte, qui serait mieux dire, mes quelques victimes ayant à chaque fois ouvert les hostilités, sinon contre ma vulnérable personne, contre ces mondes menacés où elle trouve paradoxalement les refuges les plus sûrs, l'Afrique ou la littérature. (*Aut.*, p. 8.)

Ainsi, pour l'écrivain, le meurtre est justifié parce qu'il répond à une menace, mais cette menace c'est avant tout celle contre le langage et même la narration du crime le plus gratuit trouve sa justification dans le message littéraire qu'il sous-tend. Au cours d'une nouvelle qui traverse trois aphorismes, Chevillard propose une parodie du genre policier avec le meurtre de sa femme qu'il fait passer pour un suicide de façon totalement absurde (*Aut. p. 44-45.*). Chevillard a déjà exprimé à plusieurs reprises le peu d'intérêt qu'il porte au genre policier souvent trop facile et mal écrit. Il en propose ici un détournement par le rire de manière à montrer comment un genre littéraire éculé peut retrouver son intérêt.

La liberté de l'écrivain est sans limite tant qu'elle respecte cette suprématie d'un langage toujours innovant. Le monde de l'enfance intervient alors comme une des sources principales de ce langage innovant. C'est encore dans le détournement du motif que Chevillard évoque cette richesse. Il n'exploite pas, à la manière de Leiris, Rousseau ou Sartre, le récit de sa propre enfance mais les potentialités de langage des plus jeunes.

Certes, il évoque un passé, une enfance et une adolescence, souvent fictifs, souvent clichés, qui traduisent plutôt ce désir de jouer avec les codes et d'y ajouter une part de créativité personnelle :

Mon oncle me faisait sauter sur ses genoux en imitant le pas, le trot et le galop du cheval.
Puis ma marraine, son épouse, pour mon troisième anniversaire m'offrit une cravache et une paire d'éperons. (*Aut. p. 98.*)

L'enfant, le véritable enfant, ce sont ses deux filles qui deviennent des sources d'inspiration pour son écriture. Il est parfois la victime de sa joie de père et entre alors dans des considérations intimes, des révélations qu'on n'attend pas d'un écrivain qui se moque de l'exhibitionnisme de l'autofiction. Mais pourtant, même lorsqu'il nous livre des informations sur la naissance : le nom, le poids, la taille, il inscrit encore cela dans le jeu littéraire en exploitant la forme des trois aphorismes, et exploitant le comique de répétition en renouvelant le principe pour la seconde naissance. (*Aut., p. 163. et APF, p. 243.*)

Ses enfants, c'est aussi le visage de lui-même qu'il veut bien montrer au monde, c'est ce dévoilement caché de l'autofiction puisque, comme il le dit dans son journal, sa fille est une version réussie de lui :

Ce miracle d'avoir une fille : qui me ressemble et qui pourtant est belle. (*APF, p. 50.*)

L'évocation de sa descendance devient une nouvelle façon de mettre son portrait à distance, de ne révéler que le meilleur de lui-même, tout comme l'écriture sert à ne montrer que ce que l'on veut bien faire voir, idée qu'il évoque à travers le personnage de Pilaster, double lucide de l'écrivain :

Ma photo dans un journal. Malaise à chaque fois. Comme si le portrait suffisait à ruiner tous les efforts, puisque j'écris justement pour montrer un autre visage. (Comment ! C'est ce poisson mort qui prétend nager à contre-courant, et faire des bonds, et jeter des reflets d'argent ?!)¹

Le lien se dessine alors entre l'enfance et le langage puisque les deux sont les marques de l'identité de l'écrivain. Mais poussons l'analogie plus loin. Les filles de Chevillard sont constamment liées à la notion de littérature. Il rit avec autodérision de leur incapacité à parler à six mois, il propose, dans sa folie créatrice, une expérience où l'enfant apprendrait une langue bientôt morte et serait donc soumis à une incommunicabilité totale ou encore il l'imagine dans de grandes discussions d'adulte avec sa nounou. L'enfance, puisqu'elle est le lieu de l'apprentissage du langage, se propose comme l'origine d'un langage neuf, celui que cherche l'écrivain. L'enfant devient alors un modèle pour l'auteur :

Bons mots, paradoxes, analogies foudroyantes, l'être humain est un prodige d'esprit et d'invention jusqu'à l'âge de 6 ans, puis, sérieusement repris en main par ses éducateurs, il n'énoncera plus sa vie durant que des sottises et des platitudes, un trait ultime digne de ses premières élucidations fusant encore parfois de la bouche de l'agonisant. (*Aut. p. 117.*)

Il apparaît clairement que le monde sérieux de l'adulte s'oppose à celui du rire de l'enfant. L'auteur, soulignant encore une fois son goût pour l'humour, vient confirmer la définition qu'en donne Charles Mauron lorsqu'il le rapproche de l'univers de l'enfance :

En transgressant les normes et les autorités, le comique permettrait la jouissance de s'abandonner à l'infantilisme (c'est-à-dire s'abandonner à la régression des tendances et du moi - inconvenance, irrespect, absurdité.)²

On retrouve la subversion caractéristique des textes de Chevillard. Mais c'est surtout dans la définition de la logique de l'enfance par Franck Evrard qu'on voit le lien direct entre l'enfance et l'écriture de notre auteur :

¹ Chevillard, Eric. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster. op. cit.* p. 160.

² Cité par Evrard, Franck. *op. cit.* p. 36.

La logique de l'enfance est un raisonnement qui procède par analogies et associations d'esprit. Dans l'absence de tout concept, l'enfant est apte à superposer le monde réel à des mondes imaginaires où s'expriment la puissance verbale et la liberté de jouer avec les mots. L'enfant ne distingue pas les mots et les choses, les images verbales et les images objectales.¹

Parce qu'il a un regard neuf sur le monde, encore vierge de toutes les idées préconçues qu'on va ensuite lui enseigner, il nous fait découvrir l'origine de la pensée et va ramener le langage à l'essentiel du monde et des sensations comme l'exprime ici Chevillard à travers le jeu sur les sonorités :

Tracassé par une gêne ou par une douleur et sinon voluptueusement abandonné au plaisir, notre corps sans cesse nous sollicite comme un enfant : bobo ou bonbon. (*AVL*, p. 48.)

Mais surtout, l'enfant est celui qui crée le langage. Et comme, dans le monde de Chevillard, le mot précède l'objet qu'il désigne, l'enfant est celui qui détient la vérité :

Un poisson, Agathe, pas un poichon.
Et si pourtant elle avait raison ? (*APF*, p. 138.)

Ses enfants, tout comme son journal, deviennent l'image qu'il veut donner de lui au monde, ils sont sa création, cette distance salvatrice qui permet de ne pas plonger dans le narcissisme ou l'exhibitionnisme, cette forme de reconstruction du moi qui justifie l'écriture d'une autofiction entre récit de soi et récit impersonnel. Le troisième tome, et dernier à ce jour, de son journal s'achève d'ailleurs sur cette idée d'une postérité, d'une affirmation de soi à travers la descendance qu'elle soit littéraire ou humaine :

Et maintenant, que faire ? Encore un livre ? Encore une fille ? (*APF*, p. 274.)

Mais surtout l'enfant comme *L'Autofictif* proposent aux autres d'accéder au langage tel qu'il devrait être. Ils sont inscrits dans un processus de communication qui « veut rendre

¹ Evrard, Franck. *op. cit.* p. 105.

l'incommunicable de nouveau communicable »¹ pour reprendre les mots de Ionesco. Chevillard évoque avec humour, ce rapport entre les mots qu'utilise sa fille et ceux qu'il emploie dans ses livres :

Agathe parle maintenant comme un livre – mais un livre de son père, la chère petite, si bien que je suis souvent seul à la comprendre (nous rions beaucoup). (*APF*, p. 258.)

A la lumière des rapprochements précédents, cet aphorisme apparaît comme un élan vers les autres, un appel à une langue qui ne serait pas souillée par sa démocratisation mais resterait poétique et imaginative comme seuls savent vraiment faire les enfants. L'écrivain confidentiel et intellectuel tendrait alors la main à l'autofictionnaire qui écrit chaque jour sur un blog accessible à tous, pour qu'il ne soit plus compris seulement de sa fille, afin que cette unique lectrice qu'il rêve soit en fait le modèle de tous les autres lecteurs et, qu'avec eux, le « poisson » devienne « poichon ».

¹ Ionesco, Eugène. *op. cit.* p. 108.

Conclusion

Finalement comment définir l'autofiction chevillardienne ? Est-ce simplement pour lui l'exploitation d'une nouvelle forme, le journal, et la parodie d'un nouveau genre, l'autofiction ? Ou est-ce une véritable remotivation des motifs du genre ? Chevillard, adepte de la parodie et de l'intertextualité se prête régulièrement à ce jeu avec les codes d'un genre. Qu'il écrive son autobiographie, un pamphlet, un conte ou encore un recueil de textes, le ton sarcastique et l'autodérision viennent mettre à mal les modèles. Mais la destruction de l'origine n'est pas une finalité en soi, elle n'est en fait que le point de départ d'une reconstruction. Se libérant du carcan, sans pour autant nier son existence, Chevillard propose des textes qui ont tous un point commun : l'amour des mots et de la littérature.

Dans *L'Autofictif*, deux critères fondamentaux sont à la fois exploités et redéfinis par l'auteur : la relation entre réalité et fiction et la prédominance du Je, auteur, narrateur et personnage principal.

Si le principe d'une intervention de la fiction dans un récit réaliste se retrouve dans le texte de Chevillard à l'instar des autres autofictions, nous avons montré comment cette insertion était particulière puisqu'il s'agissait plutôt en réalité d'un entremêlement des deux mondes. Chez notre auteur, la fiction n'est pas l'expression de la reconstruction subjective du moi, ni la part littéraire du texte. Ces deux phénomènes trouvent leur traduction dans l'association surprenante du réel et de l'imaginaire. La poésie du texte n'est pas seulement possible grâce à l'utilisation de procédés romanesques ; au contraire, elle s'exprime également à travers ce banal quotidien qui, sous les yeux de l'auteur, revêt de nouvelles qualités littéraires. De la même manière, le moi n'acquiert pas sa richesse uniquement dans le mensonge fictionnel mais aussi dans ce savant mélange entre une réalité de tous les jours, des détails de vie personnels magnifiés par le travail d'écriture, et l'apparition d'un Je qui ne peut être réellement identifié à l'histoire mais qui vit pourtant une existence vraisemblable. Sortant d'une dichotomie classique entre réalité et fiction, mensonge et vérité, Chevillard propose une œuvre où la fiction a tout autant sa place que l'autobiographie, redéfinissant ainsi les contours du genre de manière à correspondre à sa définition de la littérature, une littérature originale où le mot retrouve toutes ses libertés.

Et cette liberté langagière, née d'une rupture avec une vision bicéphale du monde et d'une transposition du monde dans la littérature, est également à l'origine d'une redéfinition de l'intervention du moi dans les écritures personnelles. Puisque la fiction n'est plus rattachée à la littérarité du texte tandis que la vérité engendrerait son réalisme, le Je de Chevillard se construit de ses paradoxes, entre une inscription dans le monde contemporain et une vision romanesque de

l'homme, héros capable de prendre toutes les formes, d'affronter toutes les situations. Finalement, le choix de l'autofiction sous forme journalistique, laquelle s'affirme comme une plus grande rupture avec le roman, rupture que Chevillard ne cesse de mettre en place dans ses livres, devient une sorte d'aboutissement du style chevillardien dans lequel les personnages sont à la fois hors et dans le monde par le fait qu'ils tentent de le redéfinir, d'en trouver une nouvelle perception. L'ancrage du texte dans des thèmes du quotidien ou de notre actualité commune engendre irrémédiablement un plus grand rattachement du Je au réel, mais cela ne signifie pas un plus grand réalisme au sens où on l'entend maintenant en littérature, mais plutôt l'origine d'une vérité, vérité de l'écrivain mais aussi du monde. Le langage chevillardien fondé sur une redéfinition des termes et un jeu constant avec les mots peut maintenant affirmer son lien direct avec notre réalité. Il n'est pas abstraction de ce qui nous entoure, au contraire, il souhaite redonner à tous ces objets, hommes ou animaux, leur véritable présence physique, leur essence et leur existence, grâce à la sortie du lieu commun. Le Je chevillardien de l'autofiction n'est pas un Je narcissique qui exprimerait simplement sa subjectivité, sa manière de percevoir le monde. Le Je chevillardien est un élan vers les autres puisqu'il nous pousse à entrer dans ce jeu d'un nouveau regard porté sur le quotidien. Il nous donne les outils pour modifier notre réalité épuisée, affadie par les préjugés. *L'Autofictif* s'engage et nous engage à trouver dans le langage l'origine d'une nouvelle vérité, vérité subjective et propre à chacun, mais malgré tout universelle puisqu'elle prend naissance dans un même mouvement de reconstruction de soi et du monde par la fiction, l'imagination mais aussi la révélation de la poésie qui est déjà présente dans le réel.

Ainsi, Chevillard, malgré la domination du Je qui se dit et l'affirmation d'une pensée personnelle, réussit à échapper à l'égoïsme de la littérature intime. S'il prend à cœur son rôle de guide révolté, voire révolutionnaire, il ne manque pas de tourner en dérision cette entreprise de manière à laisser le champ ouvert à tous ces autres Je qui souhaiteraient trouver leur propre vision du monde. L'auteur assume la prétention obligatoire qui accompagne son entreprise, mais il la relativise en appelant à une permanente destruction et reconstruction du langage et des modèles littéraires. L'intertextualité et la parodie sont alors l'expression première de ce Je qui n'oublie pas ses origines mais nous pousse au dépassement, à l'affirmation de soi malgré la présence pesante de ce passé, tout en conservant la certitude qu'il existe toujours autre chose à venir et que, comme toujours en littérature, la question reste ouverte.

Bibliographie

I. Textes d'Eric Chevillard

1. Corpus principal

L'Autofictif : Journal 2007-2008. Talence : L'Arbre vengeur, 2008.

L'Autofictif voit une loutre : Journal 2008-2009. Talence : L'Arbre vengeur, 2009.

L'Autofictif père et fils : Journal 2009-2010. Talence : L'Arbre vengeur, 2011.

2. Autres œuvres consultées

Palafox. Paris : Les éditions de Minuit, 1990.

L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster. Paris : Les éditions de Minuit, 1999.

Du Hérisson. Paris : Les éditions de Minuit, 2002.

Le Vaillant Petit Tailleur. Paris : Les éditions de Minuit, 2003.

Démolir Nisard. Paris : Les éditions de Minuit, 2006.

3. Articles

« Mystère et boule de blog. » *Libération*. 17 mars 2011.

< <http://www.liberation.fr/medias/01012325987-mystere-et-boule-de-blog> >

« Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes » *R de réel*. Septembre 2001. < <http://rdereel.free.fr/volJZ1.html> >

II. Sur Eric Chevillard

1. Ouvrages

Beate Tobiassen, Elin. *La Relation écriture-lecture : Cheminements contemporains*. Paris : L'Harmattan, 2009.

Bessard-Blanquy, Olivier. *Le Roman ludique*. Villeneuve-d'Ascq Nord : Presses universitaires du Septentrion, 2003.

Jourde, Pierre. *La Littérature sans estomac*. Paris : L'Esprit des péninsules, 2003.

Mura-Brunel, Aline. *Chevillard, Echenoz, Filiations insolites*. Paris : CRIN 50, 2008.

2. Articles

Assouline, Pierre. « Ce Chevillard qui fait blog à part ». *La République des livres*. 21 janvier 2009.
< <http://passouline.blog.lemonde.fr/2009/01/21/ce-chevillard-qui-fait-blog-a-part/> >

Diaktine, Anne. « Un lieu d'intranquillité ». *Libération*. 21 juillet 2011.
< <http://www.liberation.fr/culture/01012350106-un-lieu-d-intranquillite> >

Génon, Arnaud. « Note sur l'autofiction et la question du sujet ». *La Revue des ressources*. Janvier 2007 < <http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/13/Rubrique-a-venir3> >

Jonckheere, Philippe. « Ceci n'est pas une autofiction ». *Le Portillon*. 19 janvier 2009.
< <http://www.leportillon.com/Ceci-n-est-pas-une-auto-fiction> >

Magnin, Jean-Daniel. « L'Autofictif répond à des questions ». *Vents contraires*. 20 octobre 2011.
< http://www.ventscontraires.net/article.cfm/5737_1_autofictif_repond_a_des_questions.html >

Robert, Richard. « Le monde selon Crab ». *Les Inrockuptibles*, n°47. juillet 1993.
< <http://www.eric-chevillard.net/lemondeseeloncrab.php> >

Thumerel, Fabrice. « De l'antiblog au journal anti-autofictif ». *Libr-critique*. 23 janvier 2009.
< <http://www.t-pas-net.com/libr-critique/?p=1206> >

Roze, Judith (Propos recueillis par). « Rencontre entre Eric chevillard et Nicolas Vives », *Page*, novembre 2003, p. 36. < http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/printLivre.php?livre_id=1564 >

III. Sur la question du genre

1. Ouvrages critiques

Clerc, Thomas. *Les Écrits personnels*. Paris : Hachette supérieur, coll. « Ancrages », 2001.

Colonna, Vincent. *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch : éditions Tristram, 2004.

Delaume, Chloé. *La Règle du Je*. Paris : PUF, 2010.

Federman, Raymond. *Surfiction*. tr. fr. de Nicole Mallet. Marseille : Le Mot et le reste, 2006.

Forest, Philippe. *Le Roman, le je*. Nantes : éditions Pleins Feux, 2001.

Gasparini, Philippe. *Est-il Je ?* Paris : éditions du Seuil, 2004.

—. *Autofiction : une aventure du langage*. Paris : éditions du Seuil, 2008.

Jeannelle, Jean-Louis et Viollet, Catherine. *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve : Bruylant-Academia DL, 2007.

Lecarme, Jaques et Lecarme-Tabone, Eliane. *L'Autobiographie*. Paris : Armand Colin, 2004.

Lejeune, Philippe. *L'Autobiographie en France*. Paris : Armand Colin, 2004.

Lejeune, Philippe et Bogaert, Catherine. *Le Journal intime : histoire et anthologie*. Paris : Les éditions Textuel, 2006.

Tichit, Michel. *Lucien : « Histoire véritable », Livres I et II*. Paris : Bertrand-Lacoste, 1995.

2. Œuvres littéraires

Doubrovsky, Serge. *Fils*. Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1977.

Ponge, Francis. *Le Savon*. Paris : Gallimard, 1967.

Rousseau, Jean-Jacques. *Les Confessions, Livre I*. Paris : Flammarion, 1992-1993.

IV. Autres ouvrages critiques

Defays, Jean-Marc. *Le Comique*. Paris : éditions du Seuil, coll. « Mémo », 1996.

Dumay, Raymond. *Mort dans la littérature*. Préface d'Eric Chevillard. Paris : Stock, 2009.

Evrard, Franck. *L'Humour*. Paris : Hachette, coll. « Contours Littéraires », 1996.

Garcin, Jérôme (sous la direction de). *Dictionnaire des écrivains contemporains de la langue française par eux-mêmes*. Paris : éditions Mille et une nuits, 2004.

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*. Paris : Gallimard, 1962.

Kundera, Milan. *L'Art du roman*. Paris : Gallimard, 1986.

Table des matières

Introduction	4
Partie 1 : <i>L'Autofictif</i> , parodie critique d'un genre égocentrique	7
1. Une critique annoncée	8
Le préliminaire autobiographique revu et corrigé	8
La destruction du Je autobiographique	10
Le refus des codes et des genres : une caractéristique chevillardienne	14
2. Détournements des codes de l'autofiction	16
L'inconscient métamorphosé en outil stylistique : la langue psychanalytique	16
Des thématiques remotivées	18
La posture de l'écrivain tournée en dérision	22
3. Une perturbation du rôle de l'auteur face au lecteur	25
Une mise à mal de la connivence auteur-lecteur	25
La notion de double contrainte	28
La perturbation du lecteur : une logique comique	29
Partie 2 : Définition de l'autofiction chevillardienne	32
1. De l'autobiographie à l'autofiction	33
L'importance de la transposition littéraire : une influence de l'autobiographie	33
Une correspondance avec les définitions de l'autofiction	35
Le caractère transgressif de l'autofiction	39
2. Le choix du journal : une mise en pratique originale de l'autofiction	42
Le blog : un monde de liberté et de responsabilité	42
Le journal intime et l'autofiction : deux logiques contradictoires	44
Un Je mobile dans la variation journalière	47

Table des matières

3. Fiction et mise à distance : l'expression d'un Je fragmenté et fragmentaire	50
Un dévoilement multiple et paradoxal	50
Le Je à travers la médiation : les motifs du miroir et du dédoublement	54
Fictionnalisation de soi et vérité profonde	58
Partie 3 : Continuité et approfondissement du style romanesque chevillardien	60
1. L'autofiction comme aboutissement de l'« aventure du langage »	61
Le style Chevillard : un langage aventurier	61
Le choix de l'autofiction : une confirmation de ce goût formel	65
Parodie et intertextualité : expressions paradoxales de la singularité du Je	69
2. L'autofiction comme « défi aux positions acquises »	74
L'autofictionnaire face au devoir d'engagement de soi	74
Le Je dans son rapport à l'altérité : une redéfinition poétique et politique	78
Une rhétorique du rire pour faire penser	84
Une rhétorique du désengagement ou du « non-engagement » ?	90
3. L'autofiction ou la création d'un monde à soi	94
La poésie et le rire : outils de déplacement de la réalité	94
Une fiction comme réalité du Je qui s'écrit	99
Fiction ou réalité ? La fusion à travers les voix du rêve et de l'enfance	105
Conclusion	111
Bibliographie	113

Table des matières