

De l'autobiographie à la réflexion : la question de l'auteur dans Eric Chevillard, *Du hérisson*

Tobiassen, Elin Beate, Université d'Oslo

Littérature et langues françaises

Résumé : La question de l'auteur est aujourd'hui dans « l'air du temps ». Dans le domaine de la littérature française contemporaine, l'on observe la multiplication des autobiographies et des autofictions, tendance dont Barthes, Perec et Doubrovsky, vers la fin des années 1970, sont les principaux initiateurs, suivis de près, au début des années 1980, par Duras, Sarraute, Robbe-Grillet et Simon. S'appuyant sur un ouvrage récent d'Eric Chevillard, *Du hérisson* (2002), la communication s'attachera à cerner la façon dont ce texte, tout en condamnant violemment certains aspects du « retour du sujet » sur la scène littéraire contemporaine, tente parallèlement de désigner la présence textuelle d'une figure auctoriale. Construit selon le principe du projet autobiographique contrarié, *Du hérisson* vise en apparence la déconstruction et la dissolution totale de l'auteur. Toutefois, cette écriture de soi entravée ne représente pas un lieu clos purgé d'auteur dont les manigances formelles et impersonnelles se déroulent *in praesentia*. L'ouvrage de Chevillard ouvre au contraire tout un espace d'interrogations concernant la réalité complexe des rapports entre un texte et son auteur. L'œuvre constitue ainsi une source de réflexion précieuse pour la critique actuelle qui remet sur le métier la théorie de l'instance auctoriale.

De l'autobiographie à la réflexion : la question de l'auteur dans Eric Chevillard, *Du hérisson*

Par Elin Beate Tobiassen

Université d'Oslo, Norvège

Son visage exprime une ferme résolution. Ses gestes sont brefs et précis. Sa main ne tremble pas. Il joue pourtant sa vie dans cette affaire. Il est écrivain et, ce soir, il se propose d'écrire son autobiographie. Sur sa table se trouve rassemblé tout le matériel nécessaire, du papier, un crayon, une gomme, un hérisson. Qui n'a rien à faire là, ce dernier, vous avez raison. [...] Si doué soit-il lui-même pour l'introspection vicieuse et le repli sur soi compulsif, il contrarie grandement et dérouté l'ambitieux projet autobiographique de l'écrivain. D'où sort-il, ce nuisible animal, renifleur bruyant, hirsute, insaisissable, que cherche-t-il ici ? Que me veut-il ?

Eric Chevillard

Du hérisson est construit selon le principe du projet autobiographique contrarié : l'écrivain fictif qui prend en charge la narration du texte affirme au début du livre vouloir écrire enfin le récit de vie que tous ses lecteurs semblent attendre de lui (mode littéraire oblige !), intention que vient cependant contrecarrer aussitôt l'apparition, sur la page blanche qu'il a en face de lui sur son bureau, d'un petit hérisson qualifié de « naïf et globuleux ». Symbole à valeur métaphorique polyvalente, l'animal en question incarne entre autres choses la forte réticence de l'auteur à l'égard de l'écriture de soi. Rapidement, le hérisson va envahir le roman pour devenir un élément sans cesse perturbateur. S'inscrivant en faux contre l'écriture d'une autobiographie aux couleurs du temps, la présence de l'animal sur le bureau de l'écrivain a ainsi pour effet de transformer le dessein initial du récit fait par l'auteur de sa propre vie, en une réflexion littéraire sur la question de l'auteur même.

Voilà une interrogation qui est aujourd'hui dans « l'air du temps ». Au sein de la critique érudite, le « militantisme anti-auteur » d'ères scientifiques antérieures n'est plus de mise : rares sont ceux qui s'obstinent encore à exclure l'instance auctoriale du champ de l'analyse textuelle. Cette même attitude caractérise les différentes pratiques d'écriture littéraire, qui par un « retour du sujet » considérable défient volontiers la limite traditionnelle entre réalité et fiction, vie et œuvre. Dans le domaine de la littérature française contemporaine, l'on observe à ce propos la multiplication des écritures de soi, des « autofictions » en particulier, tendance dont Barthes, Perec et Doubrovsky, vers la fin des années 1970, sont les principaux initiateurs, suivis de près, au début des années 1980, par Duras, Sarraute, Robbe-Grillet et Simon.¹

¹ Même si *Enfance* de Nathalie Sarraute ne revendique pas le statut d'autofiction, il est possible de déceler dans ce texte quelque chose d'assez proche du procédé autofictionnel : en dialoguant avec son double, qui est une

« Autofiction » : le concept est bien vague. Malgré les nombreux débats, les colloques et les travaux qui lui ont été consacrés², nous savons encore fort peu de choses sur ce qu'est réellement ce phénomène littéraire. C'est Serge Doubrovsky qui lance le vocable en 1977, avec son roman *Fils* admettant la concordance du nom de l'auteur, du narrateur et d'un pacte romanesque, concordance dont le théoricien Philippe Lejeune avait proclamé l'inexistence dans son article « Le pacte autobiographique » paru deux ans auparavant. Depuis, le terme fait l'objet de nombreuses interrogations : est-il vraiment utile d'attribuer à ce mélange de fictionnel et de référentiel un concept nouveau ? L'autofiction, cette forme littéraire qui fait de l'écriture de fiction un outil de vérité, est-elle vraiment un genre ? Bref, depuis sa première apparition il y a près de trente ans, l'intégration du concept d'autofiction au sein du champ littéraire demeure difficile à cause de multiples mésententes d'ordre théorique aussi bien que pratique.

Mon propos n'est pas ici de faire une mise au point sur l'écriture autofictionnelle, ce sujet « toujours en défaut »³ sur lequel la critique a décidément du mal à s'accorder. Je prendrai en revanche comme point de départ la recrudescence sur la scène littéraire contemporaine française, depuis l'apparition du néologisme de Doubrovsky et le mélange du fictif et du factuel que celui-ci stipule, de textes mi-romanesques, mi-autobiographiques qui mettent en scène, de manière plutôt complaisante, les épreuves mélodramatiques d'un moi qui cherche à se raconter dans tous les sens, en puisant dans les thèmes de l'érotisme, de la sexualité, de la souffrance interne... M'appuyant sur *Du hérisson* d'Eric Chevillard paru aux Editions de Minuit en 2002, je m'attacherai en premier lieu à cerner la façon dont l'ouvrage en question condamne violemment l'image auctoriale formée par cette catégorie la plus controversée de l'autofiction sur la scène littéraire contemporaine.⁴ En seconde instance, mon travail s'appliquera à montrer que l'écriture de Chevillard ne vise pas pour autant la déconstruction et la dissolution totale de l'auteur, l'objectif de son livre étant de présenter une image auctoriale diamétralement opposée à celle formée par ladite autofiction. Eric Chevillard, en d'autres termes, tente à sa manière de désigner une figure d'auteur, ce qu'il fait en formaliste invitant le lecteur à reporter son attention sur la seule réalité textuelle et le

pure invention littéraire, Sarraute fait à sa manière, comme le fait l'autofiction, de la fiction un instrument de vérité, « comme pour signifier que notre vérité profonde est ancrée dans l'imaginaire ». Mounir Laouyen, « L'autofiction : une réception problématique », www.fabula.org.

² Cf. par exemple Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme (dir.), *Autofictions et Cie*. Actes du colloque du 20 et 21 novembre à Nanterre, revue *RITM*, n°6, Université Paris X-Nanterre, 1993.

³ Cf. Régine Robin, « L'autofiction. Le sujet toujours en défaut », in : *Autofictions et Cie*, *ibid.*, p. 73-86.

⁴ Dans un interview, Eric Chevillard affirme que son texte peut en effet se lire comme « une charge contre l'autofiction ». Fabrice Gabriel, « Drôle d'oiseau » (critique suivi d'un entretien de l'auteur), *Les Inrockuptibles*, n° 329, 12-18 mai 2002, p. 34.

travail produit par le sujet poétique : sans étalage de tripes, ni d'exhibition impudique ni de complaisance dans le récit pathétique du « vécu » de l'écrivain, cette figure invite le lecteur à s'intéresser à l'auteur, non en tant qu'être réel, mais en tant que structure linguistique dont le champ de référence se limite au texte lui-même. Enfin, je montrerai qu'il y a néanmoins une marge entre cette limite absolue, théorique, tracée par Eric Chevillard, et la limite pratique que révèle l'analyse de son texte. *Du hérisson* apparaîtra dans cette optique comme une œuvre charnière où l'auteur défie son propre idéal du texte littéraire comme un lieu peu ou prou purgé de la présence personnelle de l'écrivain, pour amorcer l'évolution vers un texte conçu plutôt comme un espace limitrophe dont les forces en œuvre sont orientées en fonction des impulsions qu'instaure, à ses bords, cette charge extérieure qu'est aussi l'auteur. Comme le dit David R. Ellison dans son ouvrage *Of Words and the World*, la théorie de la fiction pure – dont Chevillard s'inspire tout en la défiant – fondée sur un divorce radical entre le texte et ses supports dans l'existence, est un simple mythe de la pensée moderne :

[...] the notion of a pure fiction [...] is not realizable [...] because of the inevitability of a containment or envelopment that is referential in mode. [...] there is an undeniable referential residue that calls for interpretation. The text in its praxis is not a linguistic structure that contains all else, but rather a created form that points both to itself *and* to the world outside [...].⁵

Du hérisson, ouvrage dont la pratique d'écriture met à mal l'idéal chevillardien de la fiction coupée du renvoi à l'auteur réel, constitue ainsi une source de réflexion précieuse pour la critique contemporaine qui, suite au déclin de l'immanentisme structuraliste, reconsidère la théorie de l'instance auctoriale.

L'autofiction dépréciée

Pour commencer, quelle est donc l'image de l'auteur, forgée d'après Chevillard par les adeptes de la forme autofictive complaisante, contre laquelle l'écrivain s'acharne avec sarcasme dans *Du hérisson* et aussi, de manière plus brève mais avec autant de hargne, dans son texte bref intitulé précisément « Autofiction », paru la même année que *Du hérisson* dans le journal bimestriel *L'Imbécile de Paris*⁶ ? Il s'agit d'une figure auctoriale présentée comme détestable dont l'objectif premier ne serait pas de produire une œuvre complexe de valeur, mais de se servir de l'écriture dans le but unique de se confesser, se mettre à nu, se dévoiler,

⁵ David R. Ellison, *Of Words and the World. Referential Anxiety in the Contemporary French Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1993, p. 100-101.

⁶ *L'Imbécile de Paris*, 1, 2002.

bref, raconter sa vie au lecteur en passant aux aveux indiscrets, de préférence en faisant des confidences croustillantes sur sa perversité sexuelle ou ses traumatismes d'enfance. Les critiques qu'Eric Chevillard formule à l'égard de ce type de littérature jugée commerciale et sans scrupules, profitant de l'instinct voyeuriste du lecteur pour attirer son attention, sont sévères et nombreuses. Elles s'expriment avec une intensité particulière, frôlant la haine, dans le passage sur « l'écrivain-tripier », où l'auteur de ce genre d'autofiction est prié de remballer sa marchandise :

Aujourd'hui, (...) l'écrivain sort ses tripes et les met sur la table (huit mètres), si vous êtes grand vous aurez peut-être la chance de le voir derrière ce tas d'entrailles, dressé sur la pointe des pieds, qui agite la main et se montre du doigt. (...) Mais il faut (...) me ravalier tout ça [mon ami], cette grande longueur d'intestins, allez, les trois premières mètres sont les plus pénibles, après ça coule tout seul. Goûte un peu ce que tu prétendais nous faire gober. Surtout ne mâche pas

aspire. Avale tout rond. Ce n'est pas bon ? Je m'en doutais, ni très ragoûtant. C'est un gros tas gluant puant. C'est de la merde. (*Du hérisson*, p. 74)

Eric Chevillard rejoint ainsi pleinement le chœur des détracteurs de l'autofiction contemporaine, pratique textuelle qui, au moment où l'auteur rédige *Du hérisson* et le récit bref publié dans *L'Imbécile de Paris*, connaît précisément une vague de critiques sans précédent. Dénonçant cette écriture jugée exhibitionniste, de même que l'engouement du public pour un excès d'égoïsme et de complaisance, des voix influentes, comme le note Vincent Colonna dans son ouvrage récent consacré à l'écriture autofictive, y voient « le symptôme d'une ère du vide, creusée par la relativité générale et la régression narcissique ».⁷

Ce rejet violent est selon Colonna une réaction contre le phénomène plus global de l'« extimité »⁸, tendance apparue à la fin du XX^{ème} siècle, liée à la montée de l'individualisme et caractérisée par l'exposition publique du moi et de la vie privée, à des niveaux aussi différents que la télévision, le monde politique, les mœurs et la vie professionnelle, la littérature ne tardant pas à être entraînée dans ce mouvement tourbillonnant. Ce qui déplaît à Eric Chevillard dans la production littéraire actuelle, c'est ainsi la participation massive de celle-ci à l'énorme vague du dévoilement de l'intime qui caractérise la société contemporaine, avec sa propension au témoignage, à la violence ou au sexe. « Si possible les trois », comme l'exprime Pierre Jourde dans son essai *La Littérature sans estomac*⁹ où ce désormais célèbre professeur de littérature critique le côté pervers de l'intimité devenu marchandise pure dans un système éditorial tout aussi pervers, qui consiste à faire passer des produits médiocres pour de la littérature de qualité.

⁷ Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004, p. 18.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 13 et 102.

⁹ Paris, *L'Esprit des péninsules*, 2002, p. 18.

Il est donc important de préciser qu'Eric Chevillard vise dans son texte la platitude d'écrivains actuels exhibant leur intimité dans des œuvres dont la valeur repose essentiellement sur la notion d'authenticité : l'auteur du *Hérisson* s'en prend à des textes où écrire se fait sans souci de recherche ni d'originalité.¹⁰ Dans les télévisions lettrées, les revues et même les colloques et les études savantes, ces ouvrages complaisants sont fréquemment classés dans la vaste catégorie générique des « autofictions », ce qui participe considérablement à la dépréciation de l'ensemble de ce phénomène littéraire. Il convient donc de souligner que l'autofiction ne se réduit pas à cette tendance à la fois la plus répandue et la plus critiquée, celle qui, très régulièrement, éveille l'indignation de tous, en rappelant que, d'une part, l'écriture fictionnelle de soi représente un phénomène englobant une multitude de pratiques littéraires qui plongent leurs racines, selon certains chercheurs, jusque dans l'Antiquité¹¹, et que, d'autre part, pour ce qui concerne plus particulièrement l'autofiction contemporaine dont la particularité est de mêler les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'investissement de soi, elle n'offre pas que des œuvres complaisantes, foncièrement narcissiques : elle propose aussi de très bons textes. Des autofictions comme *Fils* de Doubrovsky, *Roland Barthes* par Roland Barthes et la trilogie des *Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet exercent toutes une fonction importante dans le champ de l'écriture contemporaine en remettant en cause bien des pratiques littéraires, sollicitant entre autres sur leur territoire, « et de façon efficacement dérangeante, à la fois l'autobiographie et le roman à la première personne ».¹²

L'image et son antidote

Dans *Du hérisson*, Eric Chevillard s'attaque donc à une certaine idée de la littérature que représente l'autofiction complaisante, et son objectif est de se construire lui-même en auteur *contre* l'image de l'auteur qu'ont formé selon lui les tenants de cette tendance. Pour y parvenir, il doit agir sur deux tableaux en même temps, un premier où il se consacre à la charge contre l'image auctoriale véhiculée par ce type d'autofiction – c'est cet aspect du texte

¹⁰ Dans son texte bref « Autofiction », Eric Chevillard fait ressortir le caractère impudique, narcissique et exhibitionniste de ce type de textes en faisant de l'écriture un synonyme de l'éjaculation : « Je n'éjacule que la vérité. Je méprise ceux qui font tant de manières et de complications pour éjaculer. (...). J'éjacule sans me soucier de la beauté ni de l'originalité de la chose. J'éjacule parce que j'existe, pour qu'on le sache. Toute ma vie est dans ce que j'éjacule ». Eric Chevillard, « Autofiction », *op. cit.*

¹¹ Se référer à ce sujet à Vincent Colonna, *op. cit.*

¹² Marie Darrieussecq, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, n° 107, 1996, p. 373.

que je me suis attachée à commenter jusqu'ici – , puis un second consacré à la construction d'une autre figure de l'auteur, véritable antidote de la première.

Pour résumer tout d'abord mes propos sur l'attaque contre l'image auctoriale présentée par l'autofiction, disons qu'Eric Chevillard dresse en maint endroit du texte une sorte de contre-portrait, un négatif du véritable auteur à partir des traits que l'autofiction exhibitionniste lui prête. C'est le cas non seulement du passage de l'écrivain-tripier précédemment commenté, mais aussi de plusieurs autres fragments textuels ; celui, par exemple, qui décrit en détail les quatre cicatrices dont est marqué le corps de l'écrivain fictif de l'ouvrage (*Du hérisson*, p. 162), suivi d'un autre qui réserve au récit autobiographique futur la description des nombreux grains de beauté ornant ce même corps d'écrivain (*Du hérisson*, p. 162). Par une ironie aussi efficace que redoutable, les passages en question tournent en ridicule la susnommée régression narcissique à laquelle l'écrivain fictif aimerait pouvoir s'adonner immédiatement – sa duplicité sarcastique à l'égard des postures imposées par l'égotisme, pourtant, ne nous trompe guère –, si seulement il ne se trouvait contrarié dans sa démarche par l'hérisson qui s'étale devant lui sur son bureau, entravant sans cesse son projet d'écriture et l'obligeant à y réfléchir de façon critique :

Je dresserai la carte de mes grains de beauté et autres merveilles dermatologiques sans rien celer de leur forme ni de leur couleur, en tâchant de les localiser le plus précisément possible afin de ne pas égarer le lecteur. Pour l'heure, la présence d'un hérisson naïf et globuleux sur mon plan de travail [...] m'empêche de m'y étendre afin de me livrer à cet examen comme il conviendrait. (*Du hérisson*, p. 163)

L'on peut donc conclure en affirmant que, dans ce premier volet consacré à l'attaque, tout se passe comme si Chevillard recherchait tous les aspects de l'autofiction et de l'« autofictionneur »¹³ qui heurtent sa propre conception de la littérature, comme pour mieux la faire ressortir dans sa radicale différence.

L'analyse du second tableau révèle que le projet littéraire d'Eric Chevillard est en effet en désaccord total avec la tendance prononcée de son temps où l'écrivain puise en lui-même jusqu'à sortir ses entrailles en les exposant sur la table, se montre du doigt, se met en avant et parle sans retenue ni scrupule de lui-même. Exprimant qu'il se sent dans le champ littéraire contemporain comme « l'astronome qui vient remplacer le carreau d'une fenêtre » (*Du hérisson*, p. 80), autrement dit qu'il ne se sent pas du tout en harmonie avec la production littéraire actuelle, Chevillard, dans *Du hérisson*, fait justement le récit de ce manque de correspondance.

¹³ Je reprends ici le terme utilisé par Jacques Lecarme dans son article « L'autofiction : un mauvais genre ? », in : *Autofiction et Cie*, op. cit., p. 227-249.

Non sans désarroi, profondément interrogatif, l'auteur expose dans son texte sa propre vision de la littérature. Pour lui, l'objectif premier de la production littéraire est de faire se transcender la réalité banale qui nous entoure, de s'opposer à celle-ci par le biais de formules renversantes dont les analogies et les métaphores sont aptes à :

(...) créer du réel (...) en modifiant le rapport convenu entre les choses ou les êtres, élargir le champ de la conscience, en somme, au lieu de le restreindre à nos préoccupations d'amour et de mort ou comment se porte mon corps

ce matin [...]. (*Du hérisson*, p. 80)

Pour Eric Chevillard – telle est du moins la limite théorique que trace cet écrivain – l'auteur ne doit pas puiser dans sa propre vie vécue (amour, mort, corps...) la matière de ses textes romanesques. Ecrire est au contraire une pratique où l'écrivain en question s'efforce de faire surgir un réel intangible, où sa vie mentale se poursuit littérairement en développant des formes larvaires « interdites de séjour sur la terre ».¹⁴ Dans cet espace poétique infini, l'auteur se retranche de l'homme commun, s'opposant violemment « à la reproduction d'un même » qui l'annihile¹⁵, afin de faire vivre à sa conscience des expériences inédites :

[Il] ne pourra être question pour moi de raconter autre chose que ce que je vis à ce moment-là, en écrivant ce livre

justement, quelle expérience de conscience c'est d'ordonner le monde à sa guise durablement en le nommant. (*Du hérisson*, p. 75)

S'inscrivant en faux contre le projet de se peindre ou de se confesser dans un roman, l'auteur du *Hérisson* postule ainsi implicitement que s'il n'y a pas de littérature sans fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste sûrement pas, à l'instar de ce qu'a observé Gilles Deleuze, à imaginer ni à projeter un moi, mais à démolir, par et dans la littérature, l'ordre établi du monde et de l'être, tout comme le berger qui bâtit son abri avec les pierres éboulées d'un temple « renverse l'autel des sacrifices » (*Du hérisson*, p. 210). C'est pourquoi Chevillard se moque sarcastiquement de son propre narrateur, ce « pauvre mythomane » (*Du hérisson*, p. 135) qui à son tour se moque de lui-même et de son prétendu projet autobiographique où il s'apprête à jouer les grands rôles obligés de l'homme – « le navigateur intrépide, le jeune ambitieux, l'amoureux idiot, le fils endeuillé, le loup solitaire, le séducteur cynique, le fameux détective, le quinquagénaire dépressif, le prince et la bergère, l'artiste maudit [...] » (*Du hérisson*, p. 134) – alors que le propre de l'écrivain, selon Chevillard, est bien au contraire

¹⁴ Eric Chevillard, « Ecrire pour contre-attaquer », entretien avec Olivier Bessard-Banquy, *Europe*, n° 868-869, 2001.

¹⁵ Olivier Bessard-Banquy, « Chevillard écrivain », *Critique*, n° 559, 1993, p. 897.

d'être aussi peu homme que possible, d'être opposé au genre commun, « comme le langage poétique est opposé à la langue ordinaire ».¹⁶

Le texte de Chevillard, on le voit, s'efforce de construire de cette manière une image auctoriale contraire à celle qu'ont formé les tenants d'une certaine autofiction : sans étalage de tripes, ni d'exhibition impudique ni de complaisance dans le récit pathétique du « vécu » de l'écrivain, celle-ci invite le lecteur à s'intéresser à l'auteur, non en tant qu'être – biographique, psychique, physique ou sensible –, mais en tant que sujet *poétique* s'ingéniant à détruire, au moyen de la littérature, notre perception conventionnelle. Issue d'une pensée formaliste, une telle image disqualifie l'auteur en tant que référent réel, le seul auteur qui compte, semble-t-il, étant celui qui fait tenir le langage littéraire.

Du hérisson : œuvre charnière

Cependant, il n'empêche qu'il y a une marge, et même une très grande marge, entre, d'un côté, cette limite théorique tracée par Eric Chevillard et, de l'autre, la limite pratique que révèle la lecture de son texte. La conception auctoriale présentée par l'auteur du *Hérisson*, même si elle invite le lecteur à reporter son attention sur la seule réalité textuelle et le travail produit par l'écriture, ne témoigne pas moins d'une tension et d'une interaction entre le texte et le hors-texte. *Du hérisson* se présente dans cette perspective comme une œuvre charnière où la conviction chevillardienne du texte littéraire considéré comme un lieu clos, une structure poétique sans reste – en tous cas, si reste il y a, et il y en a inévitablement, celui-ci «intéresse peu la littérature» (*Du hérisson*, p. 126) – structure désintéressée donc de la présence textuelle de l'auteur en tant que référent réel, se trouve mise en doute, mise à mal, défiée. Chevillard s'ouvre désormais progressivement à une pratique scripturale où le texte se considère plutôt comme un espace frontalier étroitement lié aux impulsions que provoque, à sa périphérie, cette charge externe qu'est aussi l'auteur et dont l'investissement est décelable dans le texte. Comme l'affirmera l'écrivain dans son livre suivant, le roman intitulé *Le Vaillant petit tailleur* paru en 2003 :

[...] l'auteur [...] est en effet le principal personnage de son livre – parce que chacune de ses phrases enregistre les plus infimes mouvements de son être sensible [...].¹⁷

¹⁶ Olivier Bessard-Banquy, « Chevillard écrivain », *ibid.*

¹⁷ Eric Chevillard, *Le Vaillant petit tailleur*, Paris, Editions de Minuit, 2003, p. 180.

Toutefois, la tension évoquée entre texte et hors-texte agit souvent de manière à vouloir écarter les éléments constitutifs d'un lien entre l'écriture et la vie affective de l'artiste. Cette volonté de mise à distance a pour cause la difficulté d'accueillir pleinement l'idée de ce lien établissant un rapport entre l'œuvre et la « chère personne » de l'écrivain, sans cesse tenue « à l'abri, à l'écart ». Sa propre présence dans le texte, en même temps qu'elle l'intéresse, apparaît fréquemment comme un spectre dérangeant dont Chevillard aimerait se débarrasser. Ainsi, par exemple, lorsque l'écrivain fictif interroge les thèmes de l'introspection et de la confiance, se posant notamment la question de savoir si son livre autobiographique à venir doit mettre à nu sa douleur profonde, il répond aussitôt par un refus fermement argumenté :

Que saurait-on de plus sur moi si l'on connaissait mon douloureux secret ? Jouirait-on soudain d'un point de vue privilégié sur ma personne ? Ne suis-je que cela, que mon douloureux secret ? [Ma douleur] a mon âge, je refuse de lui donner mon visage. (*Du hérisson*, pp. 112 et 120)

Malgré l'attitude hostile se révélant ici quant à l'investissement personnel, Chevillard s'efforce de réintroduire l'auteur dans l'œuvre en lui attribuant un statut de référent réel, en l'occurrence biographique. Son texte souligne à ce sujet que nous ne revenons pas pour autant à l'« Homme », éternel pendant de l'« Oeuvre ». L'« homme », comme le dit si justement Foucault, était « un doublet empirico-transcendantal »¹⁸, alors que l'auteur qui intéresse Chevillard a perdu toute transcendance ; sans stature, sans trajectoire, sans destin, il est soumis à l'érosion – je reprends ici le terme barthésien¹⁹ – qui ne laisse de la vie passée que quelques vestiges, peut-être chimériques :

Mon propre passé me semble [...] extrêmement douteux, les rares souvenirs que je retrouve et ordonne sont peut-être aussi illusoire [...] que les prétendus ossements à partir desquels les paléontologues refont le monde [...]. (*Du hérisson*, p. 184)

Il découle des analyses précédentes qu'il y a chez l'auteur du *Hérisson* une répulsion mêlée d'attrait : ces deux mouvements contradictoires relatifs à l'investissement personnel sont à l'œuvre dans son écriture, et ceci, d'un bout à l'autre du texte.

D'un côté, l'idée de se voir, soi, dans le miroir d'encre de son propre texte semble fortement incommoder l'auteur. C'est ce qu'il exprime de nouveau dans un passage faisant du liquide sombre du café – dont est remplie la tasse posée à côté de lui sur son bureau – une métaphore de l'encre noir :

[...] voilà trois jours que je me promets de laver cette tasse et de la ranger, j'ai décidé d'arrêter le café : on ne peut en boire sans se voir dedans, remonté du fond à la surface [...]. (*Du hérisson*, p. 180)

¹⁸ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, NRF, 1966, p. 329.

¹⁹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, 1971, p. 14.

Ce qui remonte « du fond à la surface », ces traces emmêlées et opaques de lui-même que l'écrivain devine en filigrane dans le tissage complexe de son texte, s'éprouvent comme quelque chose de déstabilisant, de gênant, comme une véritable menace. L'auteur se rend bien compte que dans l'architecture tortueuse de son œuvre, au sein de son écriture digressive apparemment riieuse et légère, il y a « une anguille sous [...] roche » (*Du hérisson*, p. 141) intimement liée à lui-même, en particulier à son rapport au monde, à sa condition humaine, et le voilà poussé par un désir soudain de se défaire de cette dimension existentielle sous-jacente du texte, aidé dans sa besogne par le personnage mythique de saint Georges terrassant le dragon qui se livre par procuration à un combat pour anéantir cette charge glissante et visqueuse « grouillant au fond » (*Du hérisson*, p. 156) de l'œuvre. Le petit hérisson, en revanche, ne le soutient point cette fois : se désolidarisant soudain de l'écrivain sur le bureau duquel il s'est invité, il se meut subrepticement en un élément saboteur qui tente de mettre en évidence « ce qui se trame au-dessous » (*Du hérisson*, p. 134) de la page, entre les lignes, faisant craqueler la « surface plane, lisse » du texte afin de donner voie libre à la menace, à l'ennemi le quel, « surgi des profondeurs [...], enjambe la muraille et investit la place » (*Du hérisson*, p. 134).

De l'autre côté, tout au contraire, l'auteur est lui-même comme irrésistiblement *tiré vers* ces sombres profondeurs constituant pour lui un pôle attractif, tentant de sa propre initiative d'atteindre celui-ci et de le libérer comme on s'efforce de dégager un poisson des mailles du filet qui l'emprisonne. Fasciné par ce qui est « enkysté là » (*Du hérisson*, p. 154) telle l'arête de vieille enfoncée depuis l'enfance dans la chair de sa phalangette (*Du hérisson*, p. 161) où elle forme une bosse significative d'une poussée impatiente, tendue, menaçant de rompre, l'auteur rêve d'une émancipation franche sous forme d'une giclée dégageant violemment cette matière sous-jacente en « un jet puissant, vertical, s'éployant somptueusement dans le ciel » (p. 154), ou bien, plus doucement, la faisant apparaître au jour « comme on éclôt quand on est une fleur » (p. 142).

La peur de l'écrivain d'accueillir pleinement ces éléments révélant sa propre présence dans le texte – nous touchons ici à la problématique de 'l'angoisse de la référence' étudiée par David R. Ellison – témoigne d'une scission de sa sensibilité au niveau de sa réception du monde. Grâce à une coupure en deux, une division entre surface et profondeur, extériorité et intériorité dans sa manière de recevoir celui-ci (n'est-ce pas, plus ou moins, notre mode de réception à tous ?), l'écrivain s'est au fil de son parcours d'évolution rendu moins sensible, moins impressionnable. C'est l'histoire de cette scission de sa vie affective qu'il nous raconte,

par figure interposée, en décrivant – hors de toute scientificité objective et au profit d'un registre purement imaginaire – la transformation progressive de l'espèce du hérisson :

[...] le hérisson naïf et globuleux à l'origine n'était vêtu que de ses nerfs en pelote, à vif sous un voile de peau rosâtre, translucide, il vibrat au moindre souffle et vivait dans l'émotion continue de tous ses sens. Une goutte de pluie, le frôlement d'une herbe le faisaient tressaillir. Il était tendre et pressant comme la main du bébé humain. C'était lui la petite créature à laquelle s'adresse la musique pour être entendu. Chaque sensation en lui s'incarnait à son tour [...]. Le hérisson naïf et globuleux accueillait dans sa chair tous les effets, toutes les conséquences. Toutes les propositions émises s'accomplissaient en lui. Le parfum de la fleur qu'il respirait déterminait la saveur de sa viande. [...] La cire molle de son corps enregistrait la rumeur du monde, il fut bientôt déchiré par les hurlements

qui la dominant, sa propre plainte monta plus haut encore. Voici comment peu à peu cette boule de nerfs devint une boule d'épines. Le hérisson naïf et globuleux se durcit, s'endurcit, et se couvrit d'abord de duvet et de plumes [et enfin de pointes acérées tel que nous le connaissons aujourd'hui]. Sa sensibilité était moins exposée ainsi [...]. (*Du hérisson*, p. 192-193)

Nous avons vu comment cette scission de la sensibilité se traduit esthétiquement, dans *Du hérisson*, par une division textuelle : quelque chose perçu à la fois comme menace et fascination se glisse entre les lignes d'une écriture coupée en deux, scindée entre apparence et profondeur, lumière et opacité, enveloppe visible et intériorité cachée, d'où la présence récurrente dans cet ouvrage de la préposition « sous » et ses différents avatars marquant la position en bas par rapport à ce qui est en haut, ou en dedans par rapport à ce qui est en dehors. Or, Chevillard ne souhaite pas reconduire ces partages traditionnels ; en faisant de ce qui est 'dedans' ou 'en-dessous' un pôle attractif vers lequel son texte irrésistiblement se tend, il s'efforce bien au contraire de s'affranchir de ces dichotomies pour tenter de montrer leur implication et leur interaction réciproques. Voilà un travail amorcé dans *Du hérisson*, puis prolongé et amplifié dans le roman suivant, *Le Vaillant petit tailleur*, où Eric Chevillard, continuant d'ausculter la division esthétique propre à son œuvre, exploite celle-ci de façon systématique pour en faire, d'entrée de jeu, un principe de codage et de décodage, d'écriture et de lecture.²⁰ *Le Vaillant petit tailleur* est en effet un texte qui d'emblée oriente l'instance réceptrice à lire entre les lignes, attirant dès les premières mots son attention vers quelque chose qui ne sera pas explicitement dit dans la trame narrative mais qui pourra s'y voir par transparence, derrière l'imposture d'un langage rieur. Parole fallacieuse, le rire de Chevillard, présent dans tous ses textes, s'avère ici plonger ses racines dans un cri métaphysique qui, comme celui poussé par le petit hérisson d'avant sa métamorphose, se fait l'écho de la rumeur du monde et les hurlements qui la dominant.

²⁰ Je me permets de référer ici à mon article « A bâtons rompus ? L'incipit « digressif » du *Vaillant petit tailleur* d'Eric Chevillard », Université de Copenhague, *Revue romane*, n° 40/2, 2005, p. 289-314.

Conclusion

Eric Chevillard n'est donc pas vraiment cet apôtre du Moi haïssable qu'à première vue il semblerait être, pas plus qu'il n'est ce « formaliste » que les critiques ont souvent vu en lui, si tant est qu'il ne l'ait jamais été : une relecture complète de son œuvre nous réserverait peut-être bien des surprises sur ce point. *Du hérisson*, en tous cas, n'est pas exempt de tout amalgame personnel ni dépourvu de toute motivation extra-textuelle. Certes, Chevillard, comme l'ont fait avant lui des esprits aussi divers que Gustave Flaubert, Marcel Proust, Albert Thibaudet, Michail Bakhtine, Maurice Blanchot et Gilles Deleuze, décrit dans ce texte, à longueur de pages, les faiblesses du projet de se peindre ou de se confesser dans un roman en montrant qu'on ne façonne pas de la bonne fiction avec des aventures personnelles. Mais à regarder de près on s'aperçoit qu'il ne pratique pas pour autant une écriture libérée du thème de l'expression qui, tout en ne référant qu'à elle-même, n'est pas concernée par la question de l'intériorité.

Bref, ce texte n'est pas vidé de toute pression subjective, de tout besoin de se voir et de se dire, et son auteur ne prône pas cette destruction de toute origine dont parlait Roland Barthes dans son article de 1968 en évoquant « ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par le corps qui écrit ».²¹ A l'image de Barthes qui dès 1970 revient sur son hypothèse de 1968 sur « la mort de l'auteur » en faisant doucement revenir et se réincarner l'instance auctoriale au sein de l'œuvre, Eric Chevillard semble ne vouloir plus faire l'impasse sur lui-même : se rendant attentif notamment au cri existentiel représentant une force latente à l'œuvre dans les plis cachés de son intériorité, de son corps et de son écriture, il fait subir à son univers littéraire « a fall into wordliness » pour reprendre l'expression d'Ellison, c'est-à-dire « a fall into human time » qui reconnaît la douleur d'exister.²² Au mépris de la théorie de la 'fiction pure', l'œuvre s'ouvre alors au monde extérieur en accueillant en son sein la plainte venant de l'abîme de l'homme.

Références bibliographiques

Barthes, R. (1971) : *Sade, Fourier, Loyola*. Ed. du Seuil, Paris.

²¹ Barthes, « La Mort de l'auteur », repris dans *Le Bruissement de la langue*, 1984.

²² Ellison, *op. cit.*, p. 100.

Barthes, R. (1984) : *Le Bruissement de la langue*. Ed. du Seuil, Paris.

Bessard-Banquy, O. (1993) : Chevillard écrivain. *Critique*, 559, p. 893-905.

Chevillard, E. (2002) : *Du hérisson*. Ed. de Minuit, Paris.

Chevillard, E. (2002) : Autofiction. *L'Imbécile de Paris*, 1, p. 11-13.

Chevillard, E. (2003) : *Le Vaillant petit tailleur*. Ed. de Minuit, Paris.

Chevillard, E. (2005) : Portrait craché du romancier en administrateur des affaires courantes, in : Zimmermann, L. (éd) : *L'Aujourd'hui du roman*. Paris, Ed. Cécile Defaut, p. 13-18.

Colonna, V. (2004) : *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch.

Darrieussecq, M. (1996) : L'autofiction, un genre pas sérieux. *Poétique*, 107, 369-380.

Dobrovsky, S. et J. Lecarme (1993) : *Autofictions et Cie*, RITM, Paris.

Dobrovsky, S. (1977) : *Fils*. Ed. Galilée, Paris.

Ellison, D.R (1993) : *Of Words and the World. Referential Anxiety in the Contemporary French Fiction*. Princeton.

Foucault, M. (1966): *Les Mots et les choses. Archéologie des sciences humaines*. Ed. Gallimard, Paris.

Gabriel, F. (2002) : Drôle d'oiseau. *Les Inrockuptibles*, 329, 33-34.

Jourde, P. (2002) : *La Littérature sans estomac*. Paris.