



HAL
open science

La disposition du grognon dans L'Auteur et moi d'Eric Chevillard

Béatrice Bloch

► **To cite this version:**

Béatrice Bloch. La disposition du grognon dans L'Auteur et moi d'Eric Chevillard. Eric Chevillard dans tous ses états, 2016. hal-02527167

HAL Id: hal-02527167

<https://hal.science/hal-02527167>

Submitted on 1 Apr 2020

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

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

La disposition du grognon dans L'Auteur et moi
d'Eric Chevillard

Béatrice Bloch, Université de Bordeaux
5 octobre 2013

Introduction

Après l'urinoir et le porte-bouteille de Duchamp, pourquoi pas un roman sur un gratin de choux-fleurs ? Délectons-nous, en mode « pot-moderne », d'une enquête portant sur le plat le plus banal, et dont nous n'aurions pas grand chose à dire ... si ce n'est qu'il est ici pimenté d'un meurtre potentiel, opéré sur la cuisinière dudit gratin. En tout cas, ce drame du plat honni offre au locuteur-narrateur, Blaise, l'occasion d'une érucation enragée et créative, et dont la drôlerie insensée est contagieuse pour le lecteur.

Eric Chevillard nous avait habitués à des sujets autrement plus nobles et renvoyant une image de l'homme magnifiée et mythique : depuis, le *Vaillant petit tailleur*, capable par ruse d'en tuer/faire/créer Sept d'un coup, jusqu'à *Dino Egger*, auteur magistral, qui est à la fois Shakespeare, et tous les autres écrivains Dans *L'Auteur et moi*, point de fable du surhomme. Une inspiration bien plus modique : celle du chou-fleur. De cette mise en cadre romanesque du repas de choux-fleurs jaillissent pourtant 300 pages, commentant aussi bien son fumet, que son portrait, son ubiquité, que la dévastation ourdie par sa détestation.

L'exécrable, au palais du personnage, est délectable à l'œil du lecteur à qui se présente un monde, à hauteur de chou-fleur ou de fourmi, échelles suffisamment petites, pour que cet univers n'en soit pas trop dangereux. On jubile de cette vue du réel par le bout d'une lorgnette de peu d'intérêt apparent et qui change brusquement les échelles de valeurs et les priorités, car les jeux de raillerie, de goguenardise, et de fausse naïveté y sont permis, par contraste avec un réel aussi absurde que la critique qu'on pose sur lui.

Pourquoi un livre sur un objet quelconque du réel – ici le gratin de choux-fleurs ? N'a-t-on pas déjà vu un élément de la vie quotidienne et banale, détourné de son usage et posé derrière la vitre du musée, ou, ici, posté dans les pages d'un livre ? Un questionnement semblable est exprimé par Jacques Rancière, qui, dans *Le Destin des images*¹ voit dans l'art consistant à prélever un objet du monde un double mouvement : celui de présenter le monde (l'art y devient témoignage documentaire d'un état du monde), et celui consistant à pratiquer un arrêt, à creuser une distance, où se fait jour la pensée réflexive, recul critique dans le suspens de sens. Jacques Rancière écrit à propos de l'emprunt par l'art des éléments du quotidien (il faut ici transposer le mot « image » en mot « texte ») :

¹ Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La fabrique édition, 2003.

le principe unificateur de ces stratégies semble bien être de faire jouer, sur un matériel non spécifique à l'art, indiscernable souvent de la collection d'objets d'usage ou du déferlement des formes de l'imagerie, une double métamorphose correspondant à la double nature de l'image *esthétique* : l'image comme chiffre d'histoire et l'image comme interruption. Il s'agit, d'un côté, de transformer les productions finalisées, intelligentes, de l'imagerie en images opaques, stupides, interrompant le flux médiatique. Il s'agit, de l'autre, de réveiller les objets d'usage assoupis ou les images indifférentes de la circulation médiatique, pour susciter le pouvoir des traces d'histoire commune qu'ils recèlent².

En transposant ce qu'il dit de l'image en texte, on obtient l'idée que l'écrit, dans son hétérogénéité, est à la fois chiffre d'histoire, c'est-à-dire témoignage de vie, et signe d'interruption, celui d'une déhiscence du rapport entre le héros (ou le locuteur ou le lecteur) et le monde. Et c'est de cet aller et retour que naît la possibilité pour le texte et de témoigner du monde et d'interrompre son cours.

Mais, dans *L'Auteur et moi*, ça ne fonctionne pas tout à fait comme ça : la valeur d'interruption est plus fréquente que la valeur de témoignage. Comme le dit Olivier Bessard-Banquy dans *Le roman ludique*³ à propos des éléments référentiels réalistes : « les éléments romanesques intrigues ou descriptions, sont minées par la surenchère et perdent spontanément tout leur crédit ». Des deux versants de l'image quotidienne désignés par Jacques Rancière, émerge donc surtout, dans le texte d'Eric Chevillard, l'arrêt sur monde comme regard d'interrogation critique, tandis que l'aspect documentaire du réel s'évanouit sous le froissement des textures hétérogènes du récit, et dans les têtes à queue où les réalités quotidiennes se métamorphosent par surenchère en fantastiques improbabilités.

C'est une variante de ce qui se passe dans le texte en prose de Mallarmé, *Divagations*, classé dans les *Anecdotes ou poèmes*, intitulé « Un Spectacle interrompu », où le poète assiste, médusé, à un spectacle de cirque où le spectacle envahit la salle, où le renversement de valeurs se fait entre le dompteur et celui qu'il présentait comme un être inférieur⁴. Le dompteur est sidéré par la réaction de l'ours qui se dresse et l'entoure de ses bras, sous les yeux emplis de stupeur du public : la distinction entre le numéro de cirque et l'événement de vie s'escamote, tandis que le public retient son souffle, se demandant si le dompteur ne vit pas ses derniers instants, et que Mallarmé s'interroge sur la rupture de la frontière entre l'humanité et l'animalité, l'animal ayant un instant pris le dessus sur l'homme. Arrêt sur la représentation qui entre dans la vie. Et arrêt qui bouleverse les systèmes de valeurs en cours. Il y a partout de la représentation désormais et qui déborde hors du cercle magique du cirque.

² Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La Fabrique édition, 2003, p. 34.

³ Olivier Bessard-Banquy dans *Le roman ludique*, 2003.

⁴ Stéphane Mallarmé, « Un Spectacle interrompu », in *Divagations : Anecdotes ou poèmes*, in *Œuvres complètes II*, éd. Gallimard, Pléiade, p. 90, 2003 (éd. orig. 1897).

Or, justement, Blaise trouve qu'il n'y a pas assez d'imprévu dans la vie, se plaint de ne pas voir surgir d'éléphant. Alors il aide un peu cette vie, et fait surgir, non un ours dans un cirque, ni un rhinocéros en Europe, mais un tamanoir en ville. C'est donc ici le texte post-moderne qui sculpte à partir du matériau réel une toute nouvelle version de celui-ci, façonné à même le rêve. De la réalité transformée en rêve ou en cauchemar, c'est selon. En tout cas, nouveau pouvoir créatif sur la réalité qu'on redessine à sa mesure, et ce n'est donc plus seulement le regard critique posé sur le monde qui sous-tend cette entreprise, mais aussi une dynamique de plaisir : lire comme rêver, serait dès lors accomplir ses rêves.

Soit dit en passant, donc, l'arrêt sur chou-fleur (des plus banals) se transforme en arrêt sur tamanoir (autrement plus étonnant et plus onirique). On gagne en fantaisie à ce tour de passe-passe : ce n'est pas le réel seul qui soit à briser les codes, c'est l'imagination du texte qui détourne le pseudo-documentaire pour en faire un récit fantastique. Interruption de sens plus volontariste. Pourquoi nous plaît-elle ? C'est que cette métamorphose nous met en situation créatrice, satisfait nos désirs de reconstruction et de destruction et offre de l'inconnu.

Quelle est la spécificité de cette interruption de sens par rapport à celle de l'époque moderne ? La modernité aussi faisait fond sur la fin des métarécits, comme dirait Jean-François Lyotard⁵, ce dont témoignent les textes d'Albert Camus, de Louis-René des Forêts, qui écrivaient sur un mode désespéré, une mauvaise foi, une culpabilité, une justification, un malaise. Chez Eric Chevillard, la réalité prend des reflets hétérogènes, de pastiches, d'humour et d'allégresse, s'emportant toujours sur fond de fin des métarécits, mais adoptant un ton ironique, en réaction à celui du soupçon porté par la génération précédente. Attitude post-moderne en désaccord avec le moderne et qui repose en partie sur le plaisir du nonsense, en partie sur le changement d'échelle et sur divers modes de comiques.

Le Nonsense, consiste à tirer des conclusions logiques d'une majeure mais en l'appliquant à une mineure, qui ne s'y prête pas. Ainsi du nonsense rapporté par Gérard Genette dans *Figures V*, et tiré du film de Lubitsch *Ninotchka* : « garçon, apportez-moi, un café sans crème – Désolé, Monsieur, nous n'avons plus de crème ; voulez-vous à la place un café sans lait ? »⁶.

A ce goût pour le nonsense vient s'articuler un goût pour le changement d'échelle. Changement d'échelle où le lecteur est heureux de se plonger dans un monde gullivérien. Dans *L'auteur et moi*, l'exagération du dégoût donne lieu à un imaginaire ultraflorissant de délires autour de ce qui peut arriver à qui répugne à manger du gratin, aux alternatives pour y

⁵ Jean-François Lyotard, *la Condition post-moderne*, éd. Minuit, 1970.

⁶ Gérard Genette, « Morts de rire », *Figures V*, éd. du Seuil, 2002, p. 215.

échapper et à la folie meurtrière dans laquelle sombre le personnage. Enfin, parallèlement à cette tragicomédie, toute en outrances, la conséquence du simple dégoût du gratin explose aussi en comique de caractère lié à la « disposition du grognon ». Commençons pas une synthèse rapide de la diégèse et de la structure narrative.

I Structure du livre

Trois matières sont lisibles dans l'ouvrage, au-delà d'une entrée en matière sous forme d'avertissement, qui s'en prend aux critiques littéraires.

L'avertissement mis à part, nous découvrons la première strate, l'histoire englobante, celle de Blaise, personnage détestant le gratin et qui, attablé à une terrasse de café vient raconter à une demoiselle (voisine de terrasse) son passé de pourfendeur de gratin. L'analepse sur sa vie se poursuit jusqu'à ... la mort hypothétique de son auditrice qui fait les frais de l'échauffement du conteur, tellement immergé dans l'histoire de son dégoût qu'il s'échauffe, et finit peut-être, ainsi que le texte le laisse deviner, par agresser son auditoire même. C'est que le dégoût a pris une dimension épique, à l'étiologie emblématiquement psychologique (mais d'une psychologie sociale de pacotille), prenant ses racines dans la petite enfance délaissée d'un être noyé au milieu de ses frères et sœurs, le chou-fleur se propageant dans tous les lieux qu'il fréquente, acquérant une dimension planétaire et mystique, au point qu'il devienne l'objet d'une prière implorant Dieu de sa disparition et terminant en obsession térébrante et délirante. On voit que l'auteur n'y va pas de main morte et qu'un des charmes de la lecture repose sur ce torrent imaginaire qui relève de la blague de potache portée à un degré de sophistication époustouflant.

Une seconde strate, englobée celle-là, se profile sous forme de notes de bas de pages que le texte attribue à l'auteur inscrit. Là s'exprime la distance que prend l'auteur inscrit vis-à-vis de son personnage, mais y sont fournies aussi quelques anecdotes autobiographiques de l'auteur inscrit, qui ressembleraient à une autobiographie de l'auteur réel. En une troisième strate, une série de notations en italiques nous fait part de ce que voit le personnage-narrateur, Blaise, assis à la terrasse de café. Il note ce qu'il pense sur le monde qui l'entoure, puis plus généralement, sur le monde entier (par exemple, il en vient à s'interroger sur le fait que parmi les personnes âgées, la persistance des femmes soit beaucoup plus grande que celle des hommes, ce qui ne laisse pas de l'étonner et peut donner lieu à diverses hypothèses [elles s'en débarrassent, elles les usent, etc.]).

Mais brusquement, cette structure solide en trois parties discrètes (l'histoire de Blaise, les notes de bas de pages qui sont les incisives personnelles de l'auteur inscrit, et les parenthèses

en italiques portant jugement de Blaise sur le monde), devient montre souple, s'altère, s'hétérogénéise. Et au détour de la page 115, c'est dans la note de bas de page, espace normalement dédié à l'auteur, que le personnage est traîné par l'auteur inscrit jusque dans une autre fiction : « en somme pas de meilleure façon pour l'auteur d'assurer sa prise et de contredire son personnage que de l'extraire par une oreille de son soliloque pour le précipiter sans préavis dans une autre fiction où ses faits et gestes de pantin illustreront quelques-uns de ces mêmes motifs, mais dans un contexte différent ». Cette fois-ci, ce sont donc les notes de bas de page, qui prennent désormais toute la place jusqu'à la page 221.

Première altération du système tripartite. Mais le texte ne s'en arrête pas là et cette altération par collage, est aussi vraie en ce qui concerne les notations visuelles et jugements sur le monde, de la partie trois, en italiques. C'est d'ailleurs bizarrement dans ces parenthèses en italiques qu'aura lieu le récit d'un crime, commis par un personnage masculin s'en prenant à sa douce moitié et lui brisant le cou, alors même qu'on soupçonne que ce mari pourrait tout aussi bien être une mise en abyme hypostasiée du personnage de Blaise.

Mais revenons à nos moutons. La seconde fiction, en bas de page, est rocambolesque s'il en fut, puisque le personnage-narrateur, en cavale, poursuivi par la police pour meurtre, décide de suivre une fourmi, afin d'échapper aux policiers, par sa lenteur même (sic !). Puis, concession aux standards romantiques, il rencontre une femme dans cette aventure et même un enfant, lequel Charlie s'agrège à ce groupe hors norme, constitué d'un couple humain et d'une fourmi. A cette dernière s'est adjoint, cerise sur le gâteau, un tamanoir, qui s'est mystérieusement matérialisé dans la ville (à moins qu'il ne se soit enfui de la ménagerie d'un cirque proche). Seulement voilà : l'insecte n'est autre que l'auteur, nous avoue-t-on. Et après de rocambolesques aventures, fin il y a, mais définitive. La famille composée, lancée à la poursuite de la fourmi, tombe dans un guet-apens dressé par l'auteur alias la fourmi, et c'est une marée de fourmilière qui, cachée derrière le mur du cimetière, attend le groupe pour le dépecer de ses mandibules innombrables. En avatar de l'anthropophagie donc, la famille des personnages meurt sous les coups de dents de l'auteur, qui a emprunté les traits de la fourmi.

La structure du livre maintenant précisée, venons-en aux divers ressorts du rire. Nous évoquerons le ton du « pince sans rire », le changement d'échelle gullivérien et la disposition du grognon. Car devant un réel scandaleux, on peut le brocarder, essayer de transformer le monde ou utiliser l'arme de l'humour, le rire étant un processus de dégageant au sens freudien du terme : il permet de revivre les traumatismes en changeant les conditions de l'expérience pour faire qu'elle ne soit pas nocive. Quel meilleur moyen que de changer d'échelle ? Ou bien de bouder lorsqu'on est trop atteint par le réel, en montrant

ostensiblement sa mauvaise humeur: « Oui, ma petite dame, en effet je me plains beaucoup, je me plains tout le temps. Je vais me gêner ! Enfin je connais les mots de la plainte, je les ai bien en bouche, ne comptez plus que je me taise jamais » (86).

II Du comique de naïveté au nonsense auto-ironique : le ton du « pince sans rire »

Le nonsense d'une époque, qui est aussi celle de Nathalie Quintane, d'Olivier Cadiot, est ici parodie de l'autofiction, prise en main de la fiction par son locuteur, simultanément à sa mise en doute. Car dans cette création, on ne sait qui a le dernier mot de la naïveté et de la sur-conscience. Ou plutôt, c'est la sur-conscience qui, pour opérer une critique hétérodoxe et drôle, choisit la naïveté comme mode d'écriture et de lecture. Telle est la stratégie du « pince-sans-rire », que théorise Genette, dans *Figures V*⁷ : est « pince sans rire » celui qui mime la naïveté pour faire comprendre *a contrario* la finesse de sa critique. L'exemple donné par Genette est celui de Heinrich Heine, qui, s'interrogeant sur la grâce divine, s'exclama « comment Dieu ne me pardonnerait-il pas puisque c'est son métier » ? Une telle attitude de naïveté feinte est souvent celle de Blaise, même si parfois cette feintise est à attribuer à l'auteur.

En effet, la naïveté de Blaise est l'instanciation d'un état d'esprit infantile. Jusqu'à l'âge de huit ans, l'enfant est incapable d'imaginer que le monde puisse changer quand il ne le regarde pas. En effet, si l'on montre à un enfant que son ourson est caché dans le premier tiroir et qu'on le mette, en son absence, dans le troisième tiroir, l'enfant persistera à penser que son ourson est dans le premier tiroir, puisque c'est ce qu'il a vu. De même, Blaise adopte cette attitude où l'état du monde doit coïncider avec celui de sa propre conscience. Cette absence de conscience de l'autre est assortie d'un esprit, qui fait montre de naïveté extrême, dans l'extrait suivant, où Blaise s'interroge sur les motivations profondes de la fourmi et projette sur elle ses propres états d'âme. « Mais pourquoi dès lors était-elle si esseulée ? Quelle mission la retenait éloignée de sa fourmilière ? Était-elle perdue ? Ouvrait-elle la voie en éclairieuse pour toute la tribu ? » (125). Par le biais de questions qui relèvent des fins dernières de l'homme, sont imputées comiquement par l'homme à la fourmi, des interrogations pascaliennes. Et d'ailleurs, la disposition du pince-sans-rire de l'auteur avoisine celle du naïf rusé, car l'extrait se poursuit ainsi : « le destin de cette fourmi me paraissait soudain bien extraordinaire. Et je n'étais pas loin de penser que cette aventure arrivait à moi. [...] Quelle

⁷ Gérard Genette, *Figures V*, éd. Seuil, p. 161.

ivresse tout à coup ! Attention : je ne m'identifiais pas naïvement à cette fourmi. Je savais faire la part des choses. Certaines différences sautaient aux yeux ». On ne sait alors ce qui prime dans ce jeu : s'enorgueillissant de ne pas confondre son apparence avec celle d'une fourmi (« je ne m'identifiais pas naïvement à cette fourmi. Je savais faire la part des choses »), cette protestation de non-confusion est tellement étonnante en accréditant l'hypothèse d'une confusion homme/fourmi comme possible, que ce surcroît de conscience est en fait un excès de naïveté du narrateur vis-à-vis de lui-même comme personnage, et un zeste d'attitude pince-sans-rire pour l'auteur. Retour en boomerang : cette naïveté qui souligne la différence entre l'homme et la fourmi, par antiphrase sous-entendue, dit la ressemblance entre la fourmi et l'homme possible, jouant un des motifs récurrents de l'œuvre de Chevillard, celle de l'absence de limite ontologique entre l'homme et l'animal.

Mais la surenchère aussi relève de la tactique du pince-sans-rire : si le gratin de chou-fleur devient métaphysique puisque c'est à Dieu qu'on demande sa disparition, et méta-géographie, puisqu'on en note partout sa présence dans le monde, c'est que le gratin a acquis une sorte de transcendance. Aussi lit-on :

Et puisque mon regard se tournait vers le ciel, j'interpellai Dieu, ça ne coûtait rien d'essayer. [...] Ma prière s'éleva. Oh mon Dieu ! Mon Dieu ! venez au secours de vos petits Pierrot, de vos Hortense, de vos Jeanne et Jeannette. Soulagez-les de leur infortune, puisqu'il ne dépend que de vous ! ouvrez votre main magnanime et munificente, puis refermez-la sur l'ignoble crucifère, arrachez-le, pompez la béchamel, nettoyez les surfaces, ô divin ! [...] je tombai à genoux — splatch ! — inévitablement dans le gratin. Dieu aime les postures d'humilité, d'humiliation, et que l'on broute son herbe (283-286).

Ici, le délire imaginaire est donc pour l'auteur réel, un morceau de bravoure où éclate une verve au degré de sophistication extrême. Et, lorsqu'on observe le personnage, cette même verve délirante est l'emblème d'un comique où le personnage adulte se voit doté d'un esprit infantile.

Surenchère du personnage narrateur, naïveté faussement contrée mais citée, absence de théorie de l'esprit au profit du mime d'un esprit infantile font du comique de naïveté le principe de ce que produit par feintise le pince-sans-rire. Or, cette naïveté contrée relève de Blaise. A peine si par moments, il se distingue d'un auteur qui l'utiliserait comme figure de naïf ou qui se confondrait avec lui, mimant la prise de conscience. Un doute se profile dès lors, Blaise est-il le naïf ou est-il un avatar portant une vision fusionnée avec celle de l'auteur inscrit qui se dédouble pour faire advenir l'état de « pince-sans-rire » à imputer à l'auteur réel ? Cette confusion fait vaciller l'auteur inscrit sous les traits du personnage. Mais est-ce seulement l'auteur inscrit qui vacille ?

III *Auto-ironie surconsciente et nonsense*

Derrière la naïveté du locuteur répétant sans cesse « venons-en au meurtre » se lit la surconscience de l'auteur dont la moquerie contre les genres en vogue, tel le roman policier, apparaît : s'il faut appâter le public par le biais du meurtre, l'auteur-locuteur n'y répugnera pas, mais en dénonçant ce procédé par le comique de répétition, comme ici : « Vous attendez toujours que j'en vienne au meurtre » (272).

Surconscience de l'auteur aussi qui pastiche la rencontre amoureuse romantique dans l'extrait suivant, tournant en nonsense :

Puis le ciel se troubla et je rencontrai l'amour. Il s'annonça avec un bruit de claquettes, talons pointus frappant les dalles de façon si précipitée que je songeai d'abord qu'il ne fallait pas moins de six pattes pour produire ce crépitement, et l'idée me traversa l'esprit que l'effet loupe de mon cul de bouteille valait aussi pour le volume sonore et que j'entendais à présent trotter ma fourmi. Mais je vis la pointe d'un escarpin s'immiscer dans mon champ de vision, sur le théâtre des opérations de ma petite amie (la fourmi) où j'avais moi-même tantôt accroupi, tantôt à quatre pattes, soucieux de la serrer au plus près. Ce soulier, me dis-je[...] allait inévitablement être suivi d'un second qui risquait fort de se poser malencontreusement sur la fourmi et de l'écraser peut-être comme si de rien n'était malgré l'élasticité et la résistance de sa cuirasse chitineuse. Je m'interposai. Sans hésiter, je me jetai dans la mêlée. Je lançai une main en avant, à l'aveugle, et la refermai sur la cheville de la brute menaçante, une cheville si fine que mes doigts en faisaient presque le tour et si douce que j'en fus électrisé — ainsi donc, mon premier rapport sexuel ne fut pas de l'ordre du fiasco — c'était une cheville de femme, un pied de femme, une jambe de femme, et, plus haut, un cri pointu de femme. Elle trébucha [...] A peine avais-je rencontré l'amour que je devais songer au moyen de faire disparaître le corps. (145)

Tous les types d'humour se mêlent dans ce morceau de bravoure. Le comique de gestes montre la rencontre amoureuse s'engageant comme un combat et se terminant par une chute ; l'auto-ironie du personnage se lit dans le commentaire de Blaise sur son absence d'exploits sexuels ; le pastiche de la rencontre amoureuse inversée, prenant au pied de la lettre (c'est le cas de le dire) l'expression « tomber amoureux », joue sur les mots, et relève d'un auteur qui prête main forte à son locuteur, et enfin, le nonsense privilégie la protection de la fourmi amie au détriment de la potentielle amoureuse anthropomorphe, dont on attrape le pied, quitte à la faire tomber plutôt qu'elle n'écrase la fourmi. Traquenard de nonsense où l'objet d'amour devant lequel on se trouble, l'humaine, ne se découvre que par hasard, après un soin prioritaire dispensé à l'insecte. Inversion des valeurs manifeste et qui cite les poncifs romanesque mais les retourne en inversant l'ordre ontologique des priorités entre l'homme et l'animal.

D'autres moments de nonsense, au rebours, ne portent pas la critique vers soi mais vers le monde. Comme celui qui est fourni par la description des truites. Ainsi est écrit de la truite : « ma dilection prétendue pour la truite aux amandes (ce mets pour gourmets gourmés qui se font appeler becs fins parce qu'ils ont la bouche en cul-de-poule), ce poisson surestimé qui ne fréquente plus le torrent depuis longtemps mais échange avec la carpe des bulles irisées dans les eaux usées des usines et des égouts, s'y gorgeant de métaux lourds comme s'il se

préparait très consciemment à croiser le fer avec le couteau et la fourchette de son prédateur stupéfait de sa résistance » (253). Moquerie contre la société, cette fois, le nonsense est au service de la critique sociale et porte sur les élevages industriels d'une société de surabondance méprisant la nature : dire que les truites se gorgent de métaux lourds comme si elles savaient de toute éternité qu'elles seraient destinées à croiser le fer avec la fourchette et le couteau (sorte de surconscience qui est aussi une paranoïa) est un délectable nonsense dont la cible critique est extérieure au personnage et semble, pour une fois, faire de lui non un naïf, mais, au contraire, quelqu'un de fort renseigné, ou un paranoïaque potentiel.

On peut donc quitter l'attitude du pince-sans-rire et laisser choir le masque de la naïveté, pour adopter celui de la conscience critique. Alors est pris le tournant de l'esprit visant à se moquer de soi, tout autant qu'à brocarder les genres littéraires en vogue, et à condamner à mourir de rire ou d'empoisonnement ceux à qui la société fournit de la nourriture industrielle de piètre qualité. Mais cela ne se fait pas sans imputer à l'espèce animale, fourmi ou saumon, bien de la subtilité, des finalités et des desseins. Hypothèse naïve à nouveau, dira-t-on ? Sauf que, cette fois, les animaux ont aussi des désirs concertés et ne se distinguent guère des humains. Que cela participe de l'humour est indéniable (voir un saumon se préparer à croiser le fer avec l'homme est un non sens de la plus belle espèce). Mais ce va-et-vient entre naïveté feinte et surconscience feinte dénonce aussi avec *maestria* les fausses différences entre l'homme et l'animal.

IV Changement d'échelle, le principe gullivérien ou humour scalaire

Comment se libérer des contraintes humaines et sociales ? En changeant de point de vue ? Non, ici, même monde, même point de vue, mais gullivérien, à échelle spatiale délirante où le trajet d'une fourmi libère de l'aboulie, où la haine du chou-fleur permet d'imager le rejet du monde. L'ironie est ici celle de l'être humain post-humain. L'inversion du petit en grand, de l'humain en non humain, sont autant de modes de « dégagement » au sens de Freud, permettant de revivre les traumatismes en se dégageant de leurs conséquences réellement meurtrissantes dans la réalité, par le fait de les aborder une nouvelle fois en discours, mais sans en subir les conséquences réelles. D'ailleurs, il suffit de suivre une fourmi pour échapper à la police par sa lenteur même.

Selon la théorie de Philippe Hamon⁸, l'ironie a un fonctionnement scalaire. Si Tristan Corbière écrit : le crapaud est le rossignol de la boue, l'effet est comique. S'il écrit le rossignol est le crapaud de l'arbre, alors il s'agit d'ironie car il y a abaissement du rossignol. L'ironie

⁸ Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, éd. José Corti, 1996, p. 93 sq.

fonctionne sur une échelle de valeurs qu'on grimpe en la descendant. Ainsi l'ironie est inversion des ordres de grandeurs, de valeurs et d'importance.

Ce changement d'échelle qui fait songer au conte pour enfant, ou à la bande dessinée, ressemble aussi à ce que pratique Olivier Cadiot dans *le Colonel des Zouaves* où une partie de pêche devient une délirante guerre à l'échelle d'insecte.

Blaise admire la fourmi : « ma curiosité se mêlait à présent d'admiration et même, oserai-je le dire, elle se mêlait d'envie. [...] jamais je ne me serais cru susceptible de l'éprouver au spectacle d'une fourmi — et d'une fourmi petite, brune, du modèle le plus courant — allant son chemin. J'étais donc tombé bien bas » (121). Ainsi est cet humour : l'être humain doit prendre modèle sur les choix ontologiques de la fourmi. C'est dire où se logera désormais son orgueil !

Encore plus jubilatoire et dégradante à la fois est la comparaison de l'humain avec un objet : à propos de l'amour qui s'use, Blaise note : « Il devait se trouver un moment, en conclusais-je, avec une secrète jubilation, où s'éventaient le charme et le désir, et chacun était alors pour l'autre aussi encombrant qu'une valise ». La comparaison de l'autre avec une valise, n'est-ce pas un fameux changement d'échelle ?

Mais le comique venu du changement de proportion peut aussi avoir lieu selon l'échelle inverse et c'est ainsi qu'un gigantesque carambolage, d'une circonférence pas moins inférieure à celle de la Terre se produit lorsque le tamanoir, suivi par le petit groupe, s'engagea pour traverser la rue hors des passages cloutés :

S'ensuivirent de chaque côté des collisions en chaîne dont l'écho — un bel effet sonore, musical, de decrescendo — alla s'amenuisant sans pour autant cesser durant un temps si long que, ayant poussé assez loin en autodidacte ma formation intellectuelle et n'ignorant point de ce fait l'état de rotondité du globe, j'en vins à me demander si les deux carambolages, celui de gauche et celui de droite, ne pouvaient s'être en quelque sorte rejoints aux antipodes — puis les deux derniers véhicules de chaque file accidentée en tâchant de se dégager par une marche arrière se percutèrent cul à cul. Après quoi enfin le silence. (216)

Comique du délire des grandeurs qui est aussi réjouissance du lecteur devant tant de représentation excessive, mais juste, de l'idée outrancière que chacun se fait de son importance dans le monde. Où l'on retrouve le mime de l'esprit infantile.

V De la Disposition du grognon et de celle du distrait à celle du surhomme

Le personnage locuteur de Blaise apparaît ainsi comme un mixte de Jean-Pierre Bacri, grognon, boudeur, et de Pierre Richard, le distrait et maladroit.

Pourquoi le grognon, le boudeur ? C'est qu'« au lieu de montrer sa colère, qui pourrait être source de rejet, le boudeur la rentre et fait la tête. Sa bouderie lui sert à manipuler l'autre, à le punir de l'avoir contrarié », indique Marie-France Cyr, professeure de psychologie à

l'université du Québec, à Montréal⁹. Le boudeur défensif (à la différence du boudeur agressif), qui apparaît ici, est un grand sensible. « Quand il boude, son regard triste et fixe est à la fois inquiétant et désarmant », observe-t-elle. Il est très susceptible aux jugements extérieurs, a peur de déplaire, d'entrer en conflit, mais tente de le cacher en mettant en place des mécanismes de défense puissants pour lutter contre ses peurs et même sa peur de la vie. « La bouderie n'est-elle pas alors une forme de mort à soi... et à l'autre ? » se demande Marie-France Cyr. « Ne sert-elle pas à étouffer la peur de vivre réellement et d'approfondir les relations avec les personnes que l'on boude ? »

Qu'en est-il ici du comique de caractère venu de la disposition que j'appellerais celle du « grognon », c'est-à-dire celle du boudeur défensif ? Chevillard fait dire à son personnage de Blaise : « on dirait que les autres l'oublient [l'humiliation de l'enfance] plus tard, quand ils ont la taille requise, ils oublient toutes ces humiliations. Moi, non. Moi, elles me font rougir encore, et enrager. D'ailleurs, il semblerait que je sois resté trop petit pour l'amour — pour les chaises non, mais les chaises — trop petit pour les femmes charmantes et désirables, elles s'accrochent à d'autres bras que les miens [...] » (123).

Ainsi, outre la disposition du grognon qui apparaît ici, une autre tournure se fait jour. Appelons-la la disposition du distrait : « je me plais d'ailleurs à croire que les femmes aux bras de ces types ne sont ni aussi charmantes ni aussi désirables en vérité que dans la brume où elles m'apparaissent, nimbées d'un mystère qui ne procède que de ma courte vue » (122). Le personnage se moque de lui-même, dont la vision, grossière et erronée du monde, le fait errer dans un flou par trop artistique et peut-être trompeur. Cette vision déformée du monde extérieur rappelle, selon la théorie de Györgi Lukacs, l'inadéquation du héros au monde, courante dans l'histoire du roman, mais ici assumée.

La crainte du monde extérieur, telle celle qui emplit le petit enfant à huit mois dans une phase qualifiée de « paranoïaque », est rejouée par notre grognon-distraint, à l'âge adulte :

Seulement ma fourmi ne semblait pas impressionnée par le monde alentour, le mode avunculaire, comme je l'étais, moi, à son âge, si je puis dire, on me comprend, enfin non, on ne me comprend pas, j'ai l'habitude, mon chinois est trop littéraire, et comme je le suis toujours, impressionné, d'ailleurs, parce que les gens ont des yeux terribles et des gestes fous, mais elle, je le sais, évolue dans un autre ordre de la réalité, et des hommes et des femmes elle n'a cure, et sans doute les autres fourmis, ses congénères, n'ont-elles pas les yeux terribles et des gestes fous et lui ressemblent-elles vraiment comme il nous paraît en effet qu'elles se ressemblent, au point que jamais elle ne se trouve en défaut, inopportune, inférieure, inapte, inepte, mais toujours à sa place, parmi les autres, dans le flux, tout à fait admise, reconnue : sa légitimité est indiscutable (124).

⁹ Marie-France Cyr, *Arrête de bouder*, Marabout, 2011.

Voilà ainsi la fourmi comme libérée du poids de se faire accepter puisqu'elle est d'emblée toujours admise. La bouderie du grognon, à l'inverse, désigne combien l'image de lui-même est fragile, tant elle tient à l'opinion d'autrui, seul capable de justifier la place du grognon. Aussi l'autre est-il tant attendu, tant aimé, tant détruit : juge de l'existence de soi, et donc cible s'il refuse la complicité ?

Or, l'auditrice du discours de Blaise est une demoiselle qu'on importune en lui demandant pardon, mais qu'on importune quand même. Elle est d'abord agressée par le torrent de paroles émis par son voisin de terrasse de café. Puis, elle est prise à partie pour ses interprétations psychanalytiques supposées. Enfin, le lecteur suppose qu'elle est assassinée par le personnage. Elle aussi sans doute, tant attendue, tant aimée et tant détruite, bien qu'on ne sache jusqu'où existe ou non sa complicité.

Ainsi la disposition du grognon se mue en humour noir, plus dangereux, mais tout autant plaisante pour le lecteur qui l'accompagne dans son hyperbole destructrice. Ainsi : « en me défenestrant, je tomberais comme une bombe sur la ville. Si je me jetais dans le fleuve, mon corps empoisonnerait ses eaux ; pendu à une poutre, il se balancerait comme un fléau. Ma mort serait contagieuse » (96). Le boudeur qui n'a pu être satisfait par son auditoire peut devenir un tueur, à l'instar de Blaise, promeneur le long du canal, et décidant d'y précipiter un promeneur, venu prendre son nouveau poste d'éclusier, et dont il usurpera l'identité (158). Or, cette manière de se débarrasser du monde en fantasme, fût-ce au prix de sa propre disparition, a quelque chose de roboratif puisqu'elle désigne la puissance cachée que recèle la disposition du boudeur, celle de toute être humain conscient de sa faiblesse. Du grognon-distrain, il y a un seul pas vers le surhomme. Et cette puissance latente décuplée est comme une réparation ludique de la conscience de ses propres limites. Le jeu de l'imaginaire est donc encore scalaire : la bouderie du grognon, signe de faiblesse due à une surconscience de soi, se mue en surpuissance imaginaire réparatrice pour le moi.

Conclusion : Vers un humain post-toyotiste, post-efficient ?

Le lecteur se satisfait ici de voir miroiter les tendances infantiles à l'œuvre chez lui et dont il se délecte : sa théorie de l'esprit grandeur nature s'y trouve étalée, son goût de la destruction tirant vengeance d'un monde inadéquat au désir, tout lui rappelle pourquoi sa lecture est jubilatoire. Mais le texte agit aussi comme moyen de libérer l'humain des impératifs d'efficacité. Au passage, le nonsense se développe par l'échange des valeurs entre animal et humain, dans l'excès logorrhéique à la créativité contagieuse, dans le masque du naïf, troqué

par instants contre celui d'un grognon désarmant d'attente d'amour ou de délire des grandeurs.

C'est que le fonctionnement du nonsense libère des valeurs sérieuses, il offre une dynamique pour l'écriture, et un moyen de se libérer du devoir de l'efficacité infligé à l'humain post-industriel. En somme, c'est un grand changement de ton par rapport aux monologues de l'époque précédente, ceux d'Albert Camus, de Louis-René des Forêts et de Doubrovsky. Même constat d'une inadéquation au monde et aux métarécits, mais autre solution, qui ne passe plus, comme chez les prédécesseurs, par le montage d'une voix à la fois personnelle et impersonnelle, il s'agit désormais d'un patch-work de toutes sortes de discours et de matières différentes aboutées, d'hyperboles et de délires imaginaires systématiques, causant un plaisir de lecture qui repose à la fois sur le jeu avec le langage et sur l'incitation à une libération par l'imaginaire.

Libération du sens ? Par les gags sans signification autre que de libération. La jouissance de la liste participe du rapt du monde et du langage. Se donner un dessein absolument arbitraire permet de s'affranchir de l'absence de sens : « mais cette fourmi obéissait de toute évidence à un destin impérieux et cela suffit à me captiver, qui était si étranger à ma propre trajectoire hasardeuse, soumise aux caprices du vent et de l'heure ». L'être humain post-toyotiste a besoin de faire éclater les impératifs d'efficacité. Aux animaux les plans d'action bien établis, et aux humains, la liberté, le désir de rire et de jouir du rire pour affronter la vie en se détournant de ses impératifs. Ce que peut aussi confirmer cet extrait pris dans *L'autofictif voit une loutre* : « Cet homme a raison contre moi. Il a compris quelque chose qui échappe à mon entendement pour en être là aujourd'hui, dans cette rue, flâneur promenant son chien, tandis que, la sueur au front, je me hâte en portant à bout de bras une lourde valise » (142). Voilà que la jouissance de la vie est du côté du temps pris et goûté et non du côté de la hâte intempestive, du côté d'un être animal de l'humain, à condition que l'animal ne pastiche pas l'humain en se drapant dans les questions pascaliennes de l'ontologie dernière de l'être !