



**HAL**  
open science

## Paratopie de l'écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent

Alessandro Grosso

### ► To cite this version:

Alessandro Grosso. Paratopie de l'écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent. *Revue Critique de Fixxion Française Contemporaine*, 2022, 25, <10.4000/fixxion.3498>. <hal-04634867>

**HAL Id: hal-04634867**

**<https://hal.science/hal-04634867v1>**

Submitted on 4 Jul 2024

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## Paratopie de l'écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent

Alessandro Grosso

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/3498>

ISSN : 2295-9106

### Éditeur

Ghent University

### Référence électronique

Alessandro Grosso, « Paratopie de l'écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 25 | 2022, mis en ligne le 15 décembre 2022, consulté le 16 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/3498>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 décembre 2022.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International  
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

---

# Paratopie de l'écrivain ironique : à propos des auteurs qui se cloîtent

Alessandro Grosso

---

*Ironiste, regarde-toi enfin.*

Éric Chevillard, *L'auteur et moi*

- 1 L'analyse du discours a développé au cours des dernières décennies un large éventail conceptuel pour décrire les différents gestes par lesquels les auteurs légitiment leurs œuvres à travers l'énonciation. Selon Dominique Maingueneau, réintroduire "le tiers de l'Institution" dans la démarche interprétative permettrait aux chercheurs de "contester ces unités illusoirement compactes que sont *le créateur et la société*" et de "rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possible"<sup>1</sup>. Or, l'un des concepts les plus originaux élaborés à l'intérieur de ce cadre théorique est celui de "paratopie", qu'on utilise pour désigner "l'appartenance parasitaire"<sup>2</sup> de l'écrivain à la collectivité, l'impossible inscription dans la société que l'auteur doit sans relâche creuser à travers l'écriture dans la tentative perpétuellement frustrée de justifier sa place dans le monde : car "l'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même"<sup>3</sup>.
- 2 Alors que Maingueneau développe cette approche linguistique, Pierre Schoentjes et Didier Alexandre constatent que l'ironie, ce "mode indirect et dissimulateur qui joue sur l'écart entre des sens en opposition"<sup>4</sup>, est devenue, dans les années 1990, une "pratique centrale dans la littérature française"<sup>5</sup>. En effet, à cette époque un "noyau d'écrivains ironiques"<sup>6</sup> s'impose sur la scène littéraire et obtient au fil du temps un succès d'audience discret et une grande reconnaissance de la part de la critique. Les premiers ironistes de Minuit (Echenoz, Toussaint, Oster, Gailly, Chevillard) ont été rejoints depuis lors par d'autres écrivains qui privilégient également ce mode d'expression (Puech, Clerc, Senges, etc.), liés à différentes maisons d'édition (Gallimard, P.O.L., Verticales, Fata Morgana, etc.), de sorte qu'un véritable "champ de l'ironie"<sup>7</sup> s'est constitué au sein du paysage littéraire français. En leur permettant de "pratiquer les genres romanesques à *distance*"<sup>8</sup>, l'ironie a permis aux précurseurs de ce groupe de

ré-autoriser le récit, en se débarrassant du soupçon valorisé par la génération du Nouveau roman. Maniée par les “encres subtiles de notre temps”<sup>9</sup>, l’ironie est ainsi devenue, selon Bruno Blanckeman, un moyen pour “tenir à distance la distance elle-même”<sup>10</sup>, et éviter de produire d’autres “coquilles vides”<sup>11</sup>.

- 3 Le présent article vise à conjuguer ces perspectives, linguistique et littéraire : nous nous proposons d’analyser la manière dont l’ironie, cette technique subtile qui, constatant la “fracture interne et nécessaire de la voix auctoriale”, a permis à la littérature française des années 1980 de “recommencer”<sup>12</sup>, peut être employée par les écrivains d’aujourd’hui pour élaborer une forme particulière de “paratopie” et légitimer une posture auctoriale à contre-courant. Pour ce faire, nous allons interroger l’*ethos* de l’ironiste contemporain, cette “âme crapoteuse”<sup>13</sup>, pour reprendre une définition d’Éric Chevillard, qui dans une note infrapaginale de *L’auteur et moi* (2012) se défend railleusement d’appartenir à la bande de “ces petits malins qui cherchent à paraître plus intelligents qu’ils ne le sont en laissant supposer que leurs platitudes dissimulent de sombres abîmes”<sup>14</sup>.
- 4 Notre hypothèse est que les postures ironiques des années 2000-2020 sont liées par un *air de famille* dont l’origine et les traits peuvent être précisés grâce à l’analyse. En d’autres termes, les différents masques endossés par les ironistes contemporains se rapportent, selon nous, à un canevas fondamental, un modèle fantasmatique que chacun d’entre eux décline de manière singulière, bref, un “scénario auctorial”, pour reprendre un concept de José Luis Diaz<sup>15</sup>, dont la caractéristique la plus frappante est l’inactualité : dans un champ littéraire envahi par un “tournant sérieux ou empathique”<sup>16</sup>, l’ironiste apparaît marginal, à contre-courant et déphasé. Mais se présenter comme des *anti-contemporains*, ou gardiens d’un esprit ludique hérité des années 1980 et aujourd’hui passablement “périmé”<sup>17</sup>, n’est-ce pas une manière retorse de se positionner dans la fraction la plus restreinte du champ littéraire, d’affirmer son appartenance au monde de la littérature pure en mettant à distance l’idée d’une littérature transitive<sup>18</sup> ? C’est ce que nous tenterons de démontrer ici, en interprétant le scénario ironique comme le produit d’une *réaction* lettrée, au double sens du terme, tout à la fois mouvement de rejet et manière de justifier un discours littéraire.<sup>19</sup>

## L'écrivain ironique : esquisse de définition

- 5 D’après certains spécialistes, le mot “ironie” vient du grec “eirôn”, un terme qui désignait initialement non pas une figure rhétorique, mais un type humain, l’ironiste<sup>20</sup>. Incarné de manière exemplaire par Socrate, l’*eirôn* était dépeint par les moralistes anciens comme un habile caméléon, une personne qui dissimulait ses pensées afin d’obtenir des résultats précis, comme influencer un auditoire. Il était considéré comme un individu peu recommandable : lui reprochant sa duplicité, les moralistes le désignaient comme un anti-modèle, au même titre que l’*azalôn*, le vantard. Or, l’*ethos* d’un écrivain influence de manière décisive la réception de ses écrits, ce qui est tout particulièrement manifeste lorsqu’on traite des énoncés ironiques. Car, comme le rappelle Schoentjes, “ce sera toujours en dernier lieu l’idée que nous nous faisons de l’auteur, et de lui seul, qui aiguillera notre décision et fera pencher la balance soit en faveur de l’ironie soit en faveur du sérieux”<sup>21</sup>. Un concept qu’Éric Chevillard traduit comme suit :

Je maintiens qu'une même phrase, mot pour mot la même, sera sublime chez tel écrivain et grotesque dans le livre d'un autre. Imaginons par exemple que l'oxymore génial de Beckett – *Essayer encore. Rater encore. Rater mieux* – soit venu sous la plume d'Alexandre Jardin : on ne pourrait y voir qu'une maladresse risible de plus, doublée d'un menaçant et funeste projet au demeurant peu réaliste. À l'inverse, si, plutôt que ce dernier, Beckett avait écrit : *le tam-tam sourd de l'absolu l'appelaît vers une rencontre non capitonnée* : au lieu de l'imbuvable pipi de rose, nous délecterions de cette salutaire dérision des mièvreries du lyrisme et du sentiment.<sup>22</sup>

- 6 Le personnage de l'ironiste contemporain sera considéré ici comme un modèle d'écrivain qui est en quelque sorte emblématique de notre époque. La prédilection pour ce mode d'expression au niveau textuel implique souvent, en termes de présentation de soi, l'adoption d'une posture ironique. En fait, cette hypothèse n'est pas inédite : dans son ouvrage sur *L'écrivain imaginaire*, José Luis Diaz associe un "scénario auctorial ironique" à groupe d'auteurs français de la génération tardo-romantique qui, par leur manière provocante de se dépeindre, s'opposent ouvertement à une certaine conception de l'artiste, incarnée de manière exemplaire par Victor Hugo, qui venait alors de se cristalliser dans la conscience collective<sup>23</sup>. Se moquant des auteurs qui se posent en guides spirituels du peuple, les "écrivains fantasques" des années 1830 se présentent comme des créatures capricieuses et désinvoltes : pour eux, la littérature est jeu, blague et parodie, et l'*ethos* qui émane de leurs ouvrages doit être également facétieux, empreint de raillerie et d'autodérision. En effet, "[p]our l'ironiste romantique tout est cible, y compris lui-même"<sup>24</sup>. Sa négativité peut se répercuter sur n'importe quel objet : sur la "nature", sur la "collectivité" et même sur "sa propre identité"<sup>25</sup>.
- 7 Jeter un regard moqueur sur soi-même par le biais de l'écriture : on entre là dans le domaine de l'*auto-ironie*, un phénomène discursif crucial lorsqu'on prête attention à la manière dont les écrivains construisent leur posture, l'autodépréciation étant un moyen rhétorique efficace de capter la sympathie du public et de montrer un *ethos* d'orateur légitime<sup>26</sup>. Comme le remarque Schoentjes, "nous apprécions plus volontiers l'ironie chez quelqu'un qui ne la dirige pas de façon systématique contre les autres mais se l'applique à l'occasion à lui-même"<sup>27</sup>, et ajoute ailleurs que "la question de l'ironie dans l'autofiction mériterait de faire l'objet d'un travail ambitieux que justifie pleinement la place qu'occupe la question de la sincérité dans ce type de littérature"<sup>28</sup>.
- 8 Dans cette perspective, nous souhaitons proposer une distinction entre les notions d'*ironiste* et celui d'*écrivain ironique*. Avec le premier terme, nous nous référons à une "personne, en particulier un écrivain, qui emploie couramment l'ironie"<sup>29</sup> ; le deuxième terme – écrivain ironique – sera ici utilisé pour désigner une variété particulière d'ironiste, comprenant tous les auteurs qui appliquent régulièrement l'ironie envers eux-mêmes, voire envers le statut d'écrivain qu'ils prétendent incarner ; une telle pratique façonne évidemment un type particulier de "posture auctoriale", concept que nous entendons, dans le sillage de Jérôme Meizoz, comme "l'identité littéraire construite par l'auteur"<sup>30</sup>. Variante contemporaine de l'"écrivain fantasque" des années 1830, l'écrivain ironique du XXI<sup>e</sup> siècle se présente comme un énonciateur éluif, malicieux et excentrique, qui arrive à établir une relation de connivence avec son lecteur par le recours à un ensemble de codes partagés, notamment littéraires. L'autodérision permet à ces auteurs de justifier leur emprise sur la scène littéraire : assumer sa propre

petitesse, voilà notre hypothèse, s'avère être une stratégie efficace pour faire face à la mort du Grand Écrivain, ce "mythe" persistant, dont on peine à se libérer<sup>31</sup>.

## Le thème de l'auto-emprisonnement

- 9 Dans son essai sur *L'écrivain imaginaire*, Diaz montre que chaque scénographie auctoriale implique des "topologies" préférentielles, des métaphores privilégiées qui contribuent à définir une certaine image d'auteur<sup>32</sup>. Or, l'écrivain ironique du XXI<sup>e</sup> siècle se représente volontiers comme une personne qui se cloître dans sa propre habitation, voire dans une pièce spécifique de celle-ci, en raison, essentiellement, de son inaptitude sociale, et qui finit par éprouver une joie paradoxale dans cet enfermement volontaire. La maison est son "non-lieu" privilégié, véritable espace "paratopique" qui lui permet d'illustrer son appartenance problématique à la société. Ce thème de l'auto-confinement, que nous allons approfondir dans les lignes qui suivent, est un topos romantique, comme le rappelle Grojnowski<sup>33</sup> : des œuvres littéraires célèbres (*Voyage autour de ma chambre*, *À rebours*, etc.), s'articulent autour de ce motif, ainsi que de véritables "légendes" d'écrivains (Marcel Proust enfermé dans sa chambre tapissée de liège). Si l'on considère la dynamique du champ littéraire, la signification du recyclage contemporain du thème de l'écrivain cloîtré saute immédiatement aux yeux. Rappelons que pour Jérôme Meizoz, "chaque posture ne fait sens qu'en relation avec une position, une trajectoire et un champ singulier"<sup>34</sup> : pour comprendre la valeur d'un masque auctorial, il faut donc le comparer à d'autres masques. Or, la posture de l'"écrivain de chambre"<sup>35</sup> s'oppose structurellement à une autre scénographie qui aujourd'hui, à l'ère des "littératures de terrain"<sup>36</sup> et des "écritures impliquées"<sup>37</sup>, jouit d'un grand prestige : la scénographie de l'*enquêteur*, celui qui, pour citer Laurent Demanze, décide de "[s]ortir de l'écritoire"<sup>38</sup> pour "se frotter physiquement à un dehors"<sup>39</sup>. Enfin, l'écrivain ironique du XXI<sup>e</sup> siècle nous apparaît comme un *contre-enquêteur* : refusant d'assumer le rôle d'écrivain engagé, il rejette à la fois la "tour d'ivoire" et la "tour de guet"<sup>40</sup>, leur préférant la "thébaïde raffinée", cette "arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine"<sup>41</sup>. S'il y a un engagement chez ces écrivains, il s'agit nécessairement d'un engagement ambigu ; ce qu'ils défendent avec le plus d'ardeur, c'est l'autonomie du champ littéraire, menacé par la "repolitisation actuelle" de la littérature française<sup>42</sup>.
- 10 Ainsi, l'ironiste contemporain se dépeint comme un individu qui a peu d'amis, garde un célibat tranquille et passe la plupart de son temps chez lui, en lisant et en écrivant. Ce n'est pas étonnant, à cet égard, qu'Éric Chevillard amorce son "autoportrait par dictionnaire"<sup>43</sup> en avouant que le "mot ASOCIAL" lui avait semblé dans un premier temps un terme "idéal pour [s]e présenter cordialement au lecteur"<sup>44</sup>. L'auteur se présente volontiers comme un écrivain pacifique et sédentaire, obsédé par l'écriture, et *Sine die*, parodie des journaux de confinement, sous-genre littéraire qui a fleuri pendant la pandémie de Covid-19, cible, dès la première phrase, ce motif de l'écrivain reclus : "Coussins, couffins et confitures, ce ne doit pas être aussi terrible que ça, le confinement"<sup>45</sup>.
- 11 Éric Chevillard n'est pas le seul des ironistes de Minuit à avoir exploré le thème de l'auto-réclusion de manière railleuse. Il suffit de penser, à cet égard, à une œuvre désormais classique de cette veine ludique de la littérature française contemporaine, *La salle de bain* de Jean Philippe Toussaint (1984), récit d'un homme qui, pour des raisons

obscur, se barricade dans la pièce éponyme, où il prétend passer des “heures agréables”, allongé dans la baignoire dans une attitude méditative<sup>46</sup>. On retrouve la même situation au début de *Ravel*, le premier volume de la trilogie biofictionnelle de Jean Echenoz, dont l'incipit est un double clin d'œil à la salle de bain de son confrère et à la chambre de Pascal : “On s'en veut quelquefois de sortir de son bain”<sup>47</sup>. On pourrait encore mentionner, en dehors de la galaxie Minuit, le *Lichtenberg* de Pierre Senges, pour qui “le sédentarisme est un des prolongements de l'ironie”<sup>48</sup>, ou encore Benjamin Jordane, personnage énigmatique dont l'écrivain Jean-Benoît Puech, assisté d'une pléiade d'universitaires fictifs, reconstitue la biographie et l'œuvre supposée dans une série de textes indécidables à mi-chemin entre “fiction philologique”<sup>49</sup> et supercherie allègre. Romancier discret, Jordane se retire en province après s'être fait un petit nom dans le monde littéraire parisien ; retranché dans sa maison familiale, il passe les dernières années de son existence à l'écart de cette “société du spectacle” qu'il a toujours méprisée, et ce n'est pas un hasard, à ce titre, si sa bibliothèque contient, en plus des livres, les bustes sculptés des légendaires *écrivains invisibles* du XX<sup>e</sup> siècle : Blanchot, Gracq, Michaux, Salinger et Pynchon<sup>50</sup>.

- 12 Jusqu'à présent, nous avons évoqué le cas de personnages, historiques ou fictifs, qui se dessinent dans le texte comme des doubles secrets de l'auteur, lui permettant de construire sa posture d'une manière oblique. Pour approfondir l'analyse du thème de l'auto-confinement dans notre corpus et de ses liens avec l'autoreprésentation de l'écrivain ironique, il faut maintenant se tourner vers des récits où l'identité entre auteur, narrateur et personnage principal est affirmée explicitement au niveau textuel.

## “Je supplie de ne pas sortir” : un autoportrait bizarre

- 13 *Intérieur* (2008) de Thomas Clerc relate l'exploration systématique d'un appartement de 50 m<sup>2</sup>, où l'auteur vit depuis quelques années. De la description minutieuse des objets qui le composent jaillissent toutes sortes de réflexions, d'anecdotes et de jeux d'écriture, faisant de ce livre de 412 pages un dispositif sophistiqué empreint d'ironie et d'autodérision. En effet, cet “autoportrait métonymique”<sup>51</sup> permet à l'auteur d'exposer son style de vie raffiné, de retracer sa trajectoire sociale et de questionner la figure de l'écrivain au XXI<sup>e</sup> siècle de manière sarcastique. Or, l'auteur affirme dans le texte qu'il a dû, pour terminer son projet, passer plusieurs années enfermé dans son appartement, “comme 1 sorte de rat, cloîtré [*sic.*]”<sup>52</sup>. Au début de l'ouvrage, il déclare d'ailleurs qu'une fois la mission terminée, il quittera son foyer pour toujours, comme si l'exploration revenait à “épuiser” ce domicile parisien, selon un geste qui s'inscrit dans la filiation de Georges Perec, ou que le but ultime de l'écriture était la conquête de la liberté :

Ces clés, en 1 sens, ne m'appartiennent pas, et il me faudra les rendre lorsque parvenu à la fin de ce livre j'aurai quitté cet appartement. (I : 20)

- 14 L'abandon futur de la maison est envisagé par l'écrivain comme une libération : c'est la fin vers laquelle tend son enquête ironique, vécue en un certain sens comme une “performance” (I : 252) sans spectateurs. La réalisation de cette prouesse littéraire permettra à Thomas Clerc d'échapper à son propre intérieur aussi étouffant que douillet : “Sortir de chez moi, on s'en apercevra au terme de ce livre, je l'ai mérité” (I : 34). La stipulation de cet étrange contrat nous invite à formuler une interprétation en termes d'analyse du discours : en composant cet autoportrait oblique, Thomas Clerc

entend autoriser à la fois son œuvre protéiforme et sa posture d'«écrivain post-conceptuel»<sup>53</sup>. Cette légitimation du discours par le discours passe par l'élaboration d'une «paratopie» spécifique, matérialisée par l'image d'un auteur cloîtré. Nous avons affaire à un phénomène d'«embrayage paratopique», expression par laquelle Dominique Maingueneau désigne l'apparition dans le texte d'«éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde»<sup>54</sup>. En principe, la fonction d'*embrayeurs paratopiques* peut être assumée par des personnages, mais aussi par des lieux, des «espace[s] à l'écart du monde ordinaire»<sup>55</sup> permettant à l'auteur de mettre en scène de manière indirecte sa propre condition d'écrivain. L'espace décrit dans *Intérieur* peut être conçu précisément comme un «lieu paratopique»<sup>56</sup>. Pour être plus précis, cet appartement a des traits en commun avec l'île, *topos* de la littérature occidentale qui symbolise «l'écart constitutif de l'auteur par rapport à la société» en raison du fait qu'elle «appartient au monde sans y appartenir»<sup>57</sup>. Tant l'habitation de l'écrivain que l'île sont des zones géographiquement délimitées et faiblement peuplées. Néanmoins, contrairement à l'île perdue de *Robinson Crusoé*, l'appartement de Thomas Clerc est situé au cœur de la société, et plus précisément au cœur de Paris, l'ancienne capitale de la «République mondiale des lettres»<sup>58</sup>, ce qui accentue le caractère paradoxal de la situation narrative : l'auteur se présente comme isolé du monde alors même qu'il se trouve en son centre. L'auto-ironie s'insinue dans le processus d'élaboration de la posture auctoriale, permettant à l'écrivain d'esquisser une «paratopie» cocasse, car invraisemblable.

- 15 La figuration de l'écrivain comme un individu qui se cloître peut s'interpréter comme une réponse indirecte à la fragilisation du statut de l'homme de lettres à l'époque contemporaine, et comme une exagération ironique des effets de l'autonomisation du champ littéraire, susceptible d'engendrer un isolement autoréférentiel non dénué de ridicule<sup>59</sup>. Il n'y a plus, comme au XIX<sup>e</sup> siècle, d'une part, les bourgeois, et d'autre part, différentes *tribus d'écrivains* partiellement coupées de la société ordinaire, comprenant des individus désireux de produire des œuvres littéraires aussi pures que possible et soudés par un sentiment de solidarité. Comme le rappelle Maingueneau, désormais «les groupes d'appartenance encadrent de moins en moins les individus, qui doivent se donner une identité qui les fuit»<sup>60</sup>. Comme tout individu contemporain, l'écrivain d'aujourd'hui se retrouve isolé, dépaysé face à une société parcellisée et parcellisante, contraint de mener sa recherche littéraire dans la solitude, obligé de se chercher des «appartenances multiples» et voué dès lors à un «nomadisme chronique»<sup>61</sup>. C'est sans doute pour mettre fin à ce vagabondage sans fin auquel la communauté le condamne que l'ironiste contemporain se cloître névrotiquement dans sa propre maison, affichant son décalage intrinsèque par rapport à son époque : lieu de l'intériorité, refuge du Moi, espace hors du temps, la maison de l'écrivain, dans sa nature à la fois statique et sacrée, s'oppose structurellement au caractère turbulent de la société du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>62</sup>. Chez lui, l'ironiste contemporain peut s'adonner en toute tranquillité à la «décoration intérieure et minutieuse du vide» (*I* : 410) et affirmer au passage son appartenance à un monde en voie de disparition, celui de la littérature, incarnée par la riche bibliothèque qui décore inévitablement son salon.
- 16 Dans le texte, Thomas Clerc laisse entendre que le retranchement dans son propre appartement constitue une manière de fuir la société. En se barricadant chez lui, l'écrivain manifeste son dégoût pour «1 époque sinistre, égotique et moyenne» (*I* : 396).

Ce “désir d’être hermétiquement séparé du dehors” (I : 19) révèle un malaise profond et légitime un style de vie fondé sur le mode de l’anachronisme. Une subtile réflexion sociologique innerve l’ouvrage, approfondissant une “paratopie sociale” avec des caractéristiques particulières<sup>63</sup>. Thomas Clerc prétend appartenir et ne pas appartenir à sa classe sociale, en l’occurrence la petite bourgeoisie : le livre entier se fonde sur l’opposition entre la prétendue médiocrité de cette “classe de mini-loisirs” et la *distinction* de l’esthète qui prend en charge le discours. Conçue comme “1 poésie de la propriété” (I : 345), la description de l’appartement de l’auteur vise à faire surgir un double *ethos* de “petit-bourgeois idéaliste exagérément attaché à son intérieur” (I : 182) et de dandy contemporain affichant son “plaisir aristocratique de déplaire” (I : 400). Thomas Clerc voudrait s’écarter de sa classe sociale d’appartenance, mais il se découvre indissolublement lié à ce groupe, notamment en raison de l’*habitus* qu’il a intériorisé tout au long de son parcours. Il se moque de la mentalité petite-bourgeoise mais fait l’éloge de la propriété, de la même manière qu’il rêve de sortir d’un appartement dans lequel il s’est lui-même enfermé.

- 17 Se forgeant une réputation d’“écrivain pour écrivains” (I : 270), il aspire peut-être à entrer dans une sorte de grande bourgeoisie de l’esprit, afin de renouer avec le groupe auquel appartenait son arrière-grand-père, qui mourut assassiné par un gangster engagé par sa femme, véritable drame familial auquel l’auteur revient sans cesse dans ses livres. “[O]ccurrence dégradée” d’un “appartement bourgeois” (I : 345), la maison de Thomas Clerc est censée refléter le renversement social qui tourmente l’auteur : “Ce miroir noble et mal en point reflète 2 faces de son possesseur : la structure stable de son rang, mais déclassée” (I : 345). Thomas Clerc se dépeint dans ses œuvres comme un dandy contemporain, mais il se trouve dans l’impossibilité de vivre dans le luxe qui devrait caractériser le style de vie d’un véritable dandy en raison de ce *déclassement* fatal, du choix d’une profession prestigieuse mais peu rentable (“mètdeconf” (I : 19)) et de son penchant pour une esthétique sophistiquée qui amincit cruellement son lectorat potentiel :

[B]ien que je sois loin d’avoir le train de vie “grand seigneur” que je n’aurai probablement jamais en raison du métier qui me fait vivre et du type de littérature auquel je me consacre, j’aime jouir d’un certain confort standard dont la cuisinière à 2 feux (elle existe dans le commerce) me semble le plus surnois démenti. (I : 136)

- 18 En somme, il est obligé de vivre avec peu de moyens, ironiquement emprisonné dans sa classe sociale tout comme il est emprisonné dans son appartement. Vers la fin du livre, il observe :

Je vis à la frontière de l’art et de la bourgeoisie, phrase dont je ne saisis pas exactement le sens mais que je transcris à mesure qu’elle m’est venue, dictée par ce miroir de cheminée. (I : 345)

- 19 La coordination, ici, fait entendre la discordance de cette double appartenance à travers la figure du zeugma : c’est précisément en sondant et en creusant cette condition paradoxale de double appartenance que Thomas Clerc peut légitimer son œuvre post-perecquienne et sa posture originale d’écrivain fantaisiste. La petite bourgeoisie est associée par l’auteur à la médiocrité, à la matérialité et à la petitesse d’esprit, traits qu’il assume avec humour lorsqu’il déclare vouloir entonner “1 poésie de la propriété” qui prend finalement la forme d’un répertoire maniaque de tous les bibelots qu’il possède et qui, en un certain sens, le possèdent.

## “On sonne”

- 20 On pourrait penser qu'*Intérieur*, cette description minutieuse d'un appartement, n'a pas d'intrigue. En réalité, il y a un récit, bien qu'il soit mince et presque squelettique. Voici l'incipit de l'ouvrage :

On sonne. J'y vais. Judas. Personne. Je prends les clés. J'ouvre la porte. Le palier du 2<sup>e</sup> étage. Vide. Coup d'œil. La cage d'escalier. “Il y a quelqu'un ?” Je n'ai pas rêvé. (I : 15)

- 21 À la manière d'un gong, la sonnette retentit chaque fois que le narrateur est sur le point de conclure l'inventaire de l'une des sept zones psycho-géographiques qui divisent sa maison. À partir de la troisième fois, l'auteur cesse d'aller voir qui sonne à sa porte, convaincu qu'il ne trouvera personne sur le palier. Mais qui est ce visiteur spectral qui sonne au domicile de Thomas Clerc à intervalles réguliers ? Sans aucun doute, il s'agit du lecteur, qui se voit assigner dans ce livre la fâcheuse fonction de voyeur.

- 22 À la fin de son étude sur la “Visite au grand écrivain”, Olivier Nora constatait que ce “rituel initiatique d'autocélébration conviviale” basé sur “la promotion de l'homme de lettres à la législation des valeurs et au gouvernement de l'opinion”<sup>64</sup> était sur le point de disparaître. Il attribuait cette extinction à la perte du charisme de l'écrivain sous l'effet conjugué de la “démocratisation” de l'écriture et de la “spectacularisation” de la vie littéraire :

Bref, la visite et son récit dépérissent à la fois parce que l'écrivain n'est plus un grand homme et parce que le grand homme n'est plus écrivain.<sup>65</sup>

- 23 On sait que le rituel avait donné naissance au XIX<sup>e</sup> siècle à une curieuse pratique textuelle, le compte rendu de la visite au grand écrivain, et *Intérieur* de Thomas Clerc peut se lire comme une reprise railleuse de cette forme littéraire tombée en désuétude.

- 24 En toute rigueur, pour qu'il y ait visite, il faut qu'il y ait un “visiteur” et un “Grand Écrivain”, de sorte qu'une “intronisation mutuelle”<sup>66</sup> puisse s'établir entre les deux. Mais lorsque Thomas Clerc ouvre la porte de son appartement, il constate avec déception qu'aucun idolâtre ne l'attend sur le palier. Ainsi, il ne reste à l'auteur qu'à visiter lui-même son domicile, offrant à ses hypothétiques admirateurs un tour guidé de la petite maison du Grand Écrivain du XX<sup>e</sup> siècle, qui part du principe, commun à toute visite digne de ce nom, que “[c]haque objet est dépeint comme s'il était doté du pouvoir de révéler l'illustre”<sup>67</sup>. Présenté à plusieurs reprises comme un sanctuaire, plus précisément comme un futur “musée d'écrivain chiant” (I : 166), l'appartement de l'auteur est rempli d'objets insolites, de curiosités et même de trésors secrets :

Mais avant de refixer la latte, je glisse 1 papier contenant 1 poème qui donnera au logis sa plus-value cachée. Le futur propriétaire ne le sait pas, mais il vit sur 1 trésor autographe que je lui destine. (I : 360-361)

- 25 À une époque où la littérature se trouve de plus en plus marginalisée, notre auteur assume ironiquement le rôle du Grand Écrivain. Il livre à l'admirateur fantasmé qui sonne à sa porte à intervalles réguliers un autoportrait conçu comme une visite guidée dans l'appartement parisien de “l'écrivain chiant”. Olivier Nora a d'ailleurs souligné que la “dérision” était un trait commun à tant de récits de visites du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>, et Thomas Clerc lui-même, lorsqu'il se débarrasse de ce “costume” d'écrivain qu'il lui “répugne” de porter (I : 408), avoue ressentir des doutes insidieux sur sa propre valeur

littéraire. Ainsi, au moment de l'inspection de la garde-robe, le discours glisse de la taille de l'auteur à sa stature intellectuelle :

Le fait de prendre 1 taille supplémentaire est 1 travers dont j'ai eu conscience tard : la fin du sur-mesure y est pour quelque chose, mais 1 raison plus obscure détermine ce choix, la peur de ne pas être assez grand, que transposée dans le domaine littéraire on pourrait nommer *la crainte d'être 1 petit-mâitre*. (I : 377)

## Conclusion

- 26 Si quelque chose relie finalement tous les auteurs abordés ici, c'est bien leur hantise du Grand Écrivain, ancien pilier de l'imaginaire littéraire qui a été détrôné au cours du siècle dernier pour une multitude de raisons, et qui survit aujourd'hui sous la forme inquiétante d'une "névrose nationale"<sup>69</sup>.
- 27 Conscient d'être devenu un "homme dans la foule"<sup>70</sup>, atterré par l'hypothèse d'une "fin de la littérature" imminente ou déjà survenue<sup>71</sup>, nostalgique d'une époque révolue où les hommes de lettres faisaient l'objet d'une vénération collective, enclin à un certain repli névrotique qui illustre sa déconnexion d'un monde superficiel et tourbillonnant dans lequel il ne se reconnaît pas, l'écrivain ironique se présente à ses lecteurs comme un bibliomane solitaire, un scribouillard imaginaire, un casanier introverti, un misanthrope railleur, parfois sujet à une légère technophobie<sup>72</sup>, enfin, un dandy dérouté qui exorcise la mélancolie qui le dévore avec le rire. En élaborant son appartenance parasitaire à la société par le biais d'une écriture qui mélange de manière inextricable autodérision et finesse, il vise à légitimer de manière goguenarde son statut d'écrivain à une ère où, justement, le mouvement de "dévalorisation"<sup>73</sup> de la littérature a peut-être atteint sa vitesse maximale.

---

## NOTES DE FIN

1. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 77.
2. *Ibid.*, p. 72.
3. *Ibid.*, p. 85.
4. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Points, 2001, p. 318.
5. Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, "Le point sur l'ironie contemporaine (1980-2010)", dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes (dir.), *L'ironie. Formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, Paris, 2013, p. 7.
6. *Ibid.*, p. 11.
7. *Ibid.*, 13.
8. *Ibid.*, p. 7.
9. Bruno Blanckeman, "Du flux et du fluide (usages de l'ironie dans quelques romans contemporains)", *Fabula (Les colloques)*, "Hégémonie de l'ironie ?", 2008, URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document1005.php>> (consulté le 30 juin 2022).
10. *Ibid.*

11. *Ibid.*
12. Alexandre Gefen, "Compassion et réflexivité. Les enjeux éthiques de l'ironie romanesque contemporaine", *Fabula (Les colloques)*, 2008, "Hégémonie de l'ironie ?", URL : <<http://www.fabula.org/colloques/document1030.php>>, (consulté le 30/06/2022).
13. Éric Chevillard, *L'auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012, p. 242.
14. *Ibid.*
15. José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies actoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2017.
16. Aude Laferrière et Frédéric Martin-Achard, "Éditorial", *Carnets*, "(In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020)", n° 23, 2022, URL : <<http://journals.openedition.org/carnets/13349>> (consulté le 26 octobre 2022).
17. Morgane Kieffer, "Redevenons sérieux", *Carnets*, "(In)actualité de l'ironie dans la prose d'expression française (2010-2020)", *op. cit.*, URL : <<https://journals.openedition.org/carnets/13394>> (consulté le 26 octobre 2022).
18. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.
19. Cf. Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2016.
20. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 31.
21. *Ibid.*, p. 148.
22. Éric Chevillard, "L'autofictif. Journal 2007-2008", dans *L'autofictif ultraconfidentiel*, Talence, L'Arbre vengeur, 2018, p. 10.
23. José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 97.
24. *Ibid.*, p. 545.
25. *Ibid.*
26. Pour la notion d'*ethos*, nous renvoyons à Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
27. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 186.
28. Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *art. cit.*, p. 15.
29. Larousse, *Dictionnaire en ligne*, URL : <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ironiste/44256>> (consulté le 30 juin 2022).
30. Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007, p. 18.
31. Cf. Laurent Demanze, "Mythe et réalité du grand écrivain", dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 201-224.
32. José-Luis Diaz, *op. cit.*, p. 539.
33. Daniel Grojnowski, "Notes au chapitre II", dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004 [1884], p. 254.
34. Jérôme Meizoz, *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004, p. 62.
35. Dans sa réponse au "Manifeste pour une littérature monde en français", Camille de Toledo dénonce une "polarisation esthétique très caricaturale : d'un côté, les écrivains de chambre, de l'autre, les voyageurs". Camille de Toledo, *Visiter le Flurkistan ou les illusions de la littérature-monde*, Paris, PUF, 2008, p. 15.
36. Dominique Viart, "Les littératures de terrain. Enquêtes et investigations en littérature française contemporaine", *Cahier ReMix*, n° 7, 2018, "Répenser le réalisme", URL : <<https://oic.uqam.ca/fr/remix/les-litteratures-de-terrain-enquetes-et-investigations-en-litterature-francaise-contemporaine>> (consulté le 26 octobre 2022).
37. Rémi Hess, "Écritures impliquées", dans Christine Delory-Momberger (dir.), *Vocabulaire des histoires de vie et de la recherche biographique*, Toulouse, Érès, 2019, p. 332-337.
38. Laurent Demanze, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019, p. 87.

39. *Ibid.*, p. 90.
40. Dominique Viart, “La littérature comme relation. De la tour d’ivoire à la tour de guet”, dans Olivier Bessard-Banquy (dir.), *Splendeurs et misères de la littérature. Ou la démocratisation des lettres, de Balzac à Houellebecq*, op. cit., p. 441-452.
41. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004 [1884], p. 254.
42. Gisèle Sapiro, “Les formes d’engagement des écrivains. Continuité et ruptures”, *Elfe XX-XXI* [En ligne], n° 10, 2021, URL : <<http://journals.openedition.org/elfe/4015>> (consulté le 12 octobre 2022).
43. Laurent Demanze, *Les fictions encyclopédiques. De Gustave Flaubert à Pierre Senegès*, Paris, Corti, 2015, p. 306.
44. Éric Chevillard, *Le désordre Azerty*, Paris, Les Editions de Minuit, 2014, p. 7.
45. Éric Chevillard, *Sine die*, Bordeaux, L’Arbre Vengeur, 2021.
46. Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 2009 [1985], p. 11.
47. Jean Echenoz, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p. 7.
48. Pierre Senegès, *Fragments de Lichtenberg*, Paris, Verticales, 2008, p. 100.
49. Claire Maussion, “Fictions philologiques : entre parodie et poétique de la matérialité du livre”, *Fabula-LhT*, vol. 5, 2008, URL : <<http://www.fabula.org/lht/5/maussion.html>> (consulté le 30 juin 2022).
50. Cette bibliothèque de Jordane est découverte par Jean-Benoît Puech à la fin de *Jordane revisitée*, Seyssel, Champ Vallon, 2004.
51. C’est ainsi que Thomas Clerc définit *W ou le souvenir d’enfance* dans un texte à visée didactique. Cf. Thomas Clerc, *Profil d’une œuvre. W ou le Souvenir d’enfance de Georges Perec*, Paris, Hatier, 2003, p. 110.
52. Thomas Clerc, *Intérieur*, Paris, Gallimard, 2017 [2013], <Folio>, p. 410. Dorénavant *I*.
53. “L’art conceptuel est pour moi le plus beau de tous les arts et si je devais opérer à mon endroit le classement qu’en tant que critique je n’hésite pas à faire sur certains de mes confrères, je me qualifierais moi-même d’écrivain post-conceptuel” (*I* : 40-41).
54. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 95.
55. *Ibid.*, p. 102.
56. *Ibid.*
57. *Ibid.*, p. 103.
58. Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
59. Je remercie Estelle Mouton-Rovira pour cette suggestion.
60. Dominique Maingueneau, *Le discours littéraire*, op. cit., p. 83.
61. *Ibid.*
62. “Quand la production est affaire profondément individuelle, la paratopie s’élabore dans la singularité d’un écart biographique. Par sa manière de “s’insérer” dans l’espace littéraire et la société, l’écrivain construit en effet les conditions de sa propre création ; il est des œuvres dont l’autolégitimation passe par le retrait solitaire de leur créateur, il en est d’autres qui exigent sa participation à des entreprises collectives”. *Ibid.*, p. 72.
63. La “paratopie sociale” est, pour Dominique Maingueneau, commune à tous les “exclus d’une communauté quelconque : village, clan, équipe, classe sociale, église, région, nation...”. *Le discours littéraire*, op. cit., p. 86.
64. Olivier Nora, “La visite au grand écrivain”, dans *Les lieux de la mémoire II. La Nation, Les France*, Paris, Gallimard, 1997, p. 2132.
65. *Ibid.*, p. 2150.
66. *Ibid.*, p. 2146.
67. *Ibid.*, p. 2140.
68. *Ibid.*, p. 2144.
69. Johan Faerber, *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, Paris, Pauvert, 2021.

70. Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 311.

71. Dominique Maingueneau, *Contre Saint Proust, ou la fin de la Littérature*, Paris, Belin, 2006 ; sur le débat autour de la "fin de la littérature", cf. Dominique Viart et Laurent Demanze (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, Paris, Armand Colin, 2012.

72. "Si je n'ai pas de passion pour l'informatique et encore moins pour les représentants de ce corps de métier, je dois, vis-à-vis de mon instrument de travail quotidien, tempérer mes penchants technophobes" (I : 243).

73. William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation (XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Minuit, 2005.

## RÉSUMÉS

Certains auteurs contemporains ont développé au cours des dernières décennies une gamme de postures auctoriales caractérisées par le recours systématique à l'ironie. Les codes littéraires cristallisés, la figure mythique du Grand Écrivain et l'ego de l'auteur lui-même deviennent les cibles privilégiées de leurs attaques subtiles : d'une telle attitude dérive un *ethos* d'auteur évanescent, jovial et, de nos jours, farouchement isolé, enclin à adopter une pose de dandy contemporain. L'objectif de cet article est d'interroger un thème qui revient avec une fréquence significative dans ce corpus, l'image d'un écrivain qui s'enferme dans sa propre maison. Notre conviction est que la reprise de ce topos romantique permet aux auteurs abordés ici d'approfondir leur *paratopie* particulière, en justifiant à la fois leur position problématique dans la société en tant qu'écrivains et un ensemble d'œuvres littéraires caractérisées par un goût obstiné pour le second degré, la métalèpse et l'expérimentation formelle. En particulier, nous examinerons un curieux texte qui illustre magistralement cette tendance des écrivains ironiques à se dépeindre comme des individus cloîtrés : il s'agit d'un autoportrait oblique en forme de description méticuleuse d'un appartement de 50m<sup>2</sup>, *Intérieur* de Thomas Clerc (2013). Si, dans une époque littéraire défavorable à l'ironie, une telle propension à un détachement ludique et relativement insouciant peut susciter des méfiances et des perplexités, l'histoire nous enseigne que la posture du dandy désenchanté, de l'anachorète, bref, de l'écrivain qui rejette la doxa de son temps, peut constituer une façon particulière de légitimer sa place dans le champ littéraire.

In recent decades, some contemporary authors have developed a range of auctorial postures characterised by the systematic use of irony. Crystallised literary codes, the mythical figure of the Great Writer and the author's own ego become the favourite targets of their subtle attacks: from such an attitude derives the *ethos* of an evanescent, jovial and, nowadays, fiercely isolated author, inclined to adopt a contemporary dandy pose. The aim of this article is to examine a theme that recurs with significant frequency in this corpus, the image of a writer who locks himself in his own house. It is our belief that the reworking of this romantic topos allows the authors discussed here to deepen their particular *paratopy*, justifying both their problematic position in society as writers and a body of literary work characterised by a stubborn taste for second degree, metalipsis and formal experimentation. In particular, we will discuss a curious text that brilliantly illustrates this tendency of ironic writers to portray themselves as cloistered individuals: an oblique self-portrait in the form of a meticulous description of a 50m<sup>2</sup> flat, Thomas Clerc's *Intérieur* (2013). If, in a literary age hostile to irony, such a propensity for playful and relatively unconcerned detachment may arouse suspicions and perplexities, history teaches us that the posture of the disenchanté dandy, the anchorite, or, in other words, the writer who rejects the doxa of his time, can be a particular way of legitimizing his place in the literary field.

## INDEX

**Keywords** : writer, irony, posture, paratopy, home

**Mots-clés** : écrivain, ironie, posture, paratopie, maison

## AUTEURS

**ALESSANDRO GROSSO**

Université Lumière Lyon 2 / Università di Torino