

ARTICLE :

« L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard »

Servanne Monjour

@nahtses, vol. 6, n° 2, 2011, p. 195-218.

Pour citer cet article :

MONJOUR, Servanne, « L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard », *@nahtses*, vol. 6, n° 2, 2011, p. 195-218.

L'esthétique loufoque chez Éric Chevillard (incongru, *topoi*, série)

Servanne Monjour

Université de Rennes 2 et Université de Montréal

Longtemps, je me suis couché de bonne
heure sous de vastes portiques que les
soleils marins teignaient de mille feux.

(À la Recherche de la vie antérieure)
© Chevillard – tous droits réservés)
Chevillard, *L'Autofictif*, 19 septembre 2009

Si « tout texte est un intertexte » (Barthes, 1973b, p. 1013), Éric Chevillard engage dans chacune de ses œuvres un dialogue déconcertant avec les ouvrages de la Bibliothèque, menant une exploration au second degré de notre héritage littéraire.

« Fictions joueuses » (Blanckeman, 2002, p. 61), ces récits ne réactualisent les codes littéraires que pour mieux les détourner au moyen de la parodie et du pastiche¹, qui élargissent alors leur champ d'action, d'habitude circonscrit à un texte donné (notamment dans la parodie), aux genres littéraires. Indépendamment des procédés de parodie et de pastiche, la transgression des modèles textuels, génériques et littéraires résulte d'une esthétique loufoque propre à l'écriture ludique ou fantaisiste. Cette esthétique apparaît notamment dans trois textes récents d'Éric Chevillard, *Du Hérisson*, *Le Vaillant Petit Tailleur*² et *Oreille rouge*. Tous trois s'inscrivent au sein d'une pratique de détournement générique identique, mais chacun se rapporte à un modèle singulier (respectivement : l'autobiographie, le conte, le récit de voyage), diversifiant ainsi les cibles du loufoque, sans en changer les modalités. Mariages déconcertants, subversion des codes ou encore digressions saugrenues constituent alors autant de manifestations du loufoque. Si ce terme apparaît rapidement dès que l'on aborde l'œuvre de Chevillard, il n'est pourtant pas superflu de s'attarder à le redéfinir, tant il semble s'appliquer aujourd'hui — et parfois à tort — à une multitude d'objets, au-delà du champ littéraire.

¹ Soit « toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Genette, 1982, p. 11) : l'hypotexte subit alors une série de phénomènes d'altération, que l'on peut regrouper en deux catégories distinctes, selon qu'ils relèvent de l'univers diégétique (on parlera alors de *parodie*) ou du style (on parlera alors de *pastiche*).

² Certes, *Le Vaillant Petit Tailleur* renvoie à un hypotexte précis, le conte des Grimm, mais un examen rapide, révélant par exemple la multiplicité des autres contes auxquels il y est fait référence, permet d'élargir la perspective hypertextuelle à une perspective hypogénérique.

Le loufoque, entre rire et folie

L'origine étymologique relativement incertaine du qualificatif « loufoque » ainsi que son usage abusif en ont fait un terme galvaudé, comme en témoignent la multiplicité, voire l'incompatibilité, des synonymes proposés par les ouvrages spécialisés : « fou ; extravagant ; braque ; farfelu ; bizarre ; drôle ; saugrenu ; burlesque » (Rey, 2005c, p. 154)... Si l'on s'en tient à l'essence même du terme, le loufoque résulte de la combinaison de la folie et du rire³, à l'origine d'effets d'étrangeté surprenants. La notion, cependant, se distingue du carnavalesque, né lui aussi de l'association du rire et de la folie, mais selon une logique de renversement (Bakhtine, 1982) du noble vers le trivial, du haut vers le bas, de la dignité à l'obscénité. Alors que le carnavalesque sert d'exutoire à une société très contrainte dans ses traditions et son protocole, le loufoque, au contraire, interroge les aspects et les évolutions de la société à travers un comique mêlé de poésie (un trait particulièrement pertinent chez Chevillard). Le loufoque résulte par ailleurs d'une démarche davantage intellectualisée, dans la mesure où il s'emploie à désacraliser ce qui relève de la *teknè* ou de l'*ars*. Si le carnavalesque privilégie donc le renversement, le loufoque convoque plutôt des associations bizarres et surprenantes — contraires aux normes instituées par la logique commune — à travers des procédés si nombreux et variés qu'il « ne saurait être ramené ou réduit à une rhétorique [...] il vaudrait mieux alors parler d'effet loufoque, d'accident loufoque plutôt que d'un genre en tant que tel » (Mourey, 2003, p. 9).

³ Le rire et la folie constituent les deux termes génériques sous lesquels la notion de loufoque est indexée, dans le *Thésaurus* Larousse de Daniel Péchoin.

On recense chez Chevillard de nombreux procédés générateurs de loufoque, dont cette étude n'entend pas dresser un inventaire exhaustif, mais démontrer plutôt qu'ils résultent d'une pression exercée à l'encontre de modèles culturels, littéraires et notamment génériques, obéissant à une stratégie de détournement. Trois voies majeures se distinguent alors : celle de l'incongru, qui joue particulièrement des procédés de rupture ou d'association ; celle du recyclage des *topoi*, qui s'appuie plutôt sur le principe de transgression ; celle, enfin, de l'écriture sérielle, où le loufoque se fait « exercice d'épuisement » (Jourde, 2003, p. 155). Toutes trois introduisent leur propre mode opératoire, mais savent se conjuguer en favorisant également la création d'agencements hétéroclites visant à « déplacer les identités » (Mourey, 2003, p. 7) des sujets, des objets auxquels elles s'attachent.

« Le mouton à cinq pattes » : du dispositif incongru

Souvent confondu avec le loufoque, l'incongru est à l'origine d'aberrations logiques qui le rapprochent d'une forme de folie douce, tout en créant un effet de surprise doté d'un impact ludique : une incongruité établit une contradiction ontologique dont l'étrangeté fait rire. Cependant, l'incongru marque un effet local bien particulier, alors que le loufoque constitue une esthétique empruntant potentiellement une multitude de voies. Ainsi, l'incongru apparaît comme l'un des principaux vecteurs — peut-être même le principal — de l'esthétique loufoque⁴ au

⁴ Selon Jourde, « le loufoque paraît un bon équivalent [de l'incongru], mais il présente une connotation un peu datée, on a tendance à l'associer au Chat Noir et à Alphonse Allais. En outre, il désigne plus facilement un comportement ou une esthétique qu'un effet rhétorique précis » (1999, p. 30).

travers de ses deux modalités relevées par Jourde, qui œuvrent de concert à la stratégie de détournement générique :

Rupture et association dessinent deux grandes tendances : la rupture fait paraître incongru ce qui vient après elle. L'incongru instaure alors une dynamique de la divergence [...]. L'association hétéroclite au contraire réunit les éléments, et correspond à un mouvement centripète, à un plus grand statisme. Pour la rupture, nous disposons d'une appellation toute prête, c'est le *coq à l'âne*. Pour l'association, on pourrait utiliser [...] la *chimère*. (1999, p. 63)

Si Chevillard développe un rapport impertinent à l'héritage littéraire, la littérature et son pendant l'écriture n'en demeurent pas moins les sujets autour desquels tourne (en rond) chaque texte. La référence littéraire, pour être relevée, ne requiert pas nécessairement un bagage culturel considérable, puisqu'elle renvoie la plupart du temps à nos repères fondamentaux, faisant écho à notre expérience d'écoliers. La cible de l'incongru est alors moins la littérature que la tradition scolaire, dogmatique, potentiellement préjudiciable à la littérature, puisqu'elle n'en présente qu'une acception figée et schématique : « Ne m'avait-on pas appris en effet (et tapé sur les doigts avec cette règle d'or) que l'accent circonflexe de cime était tombé dans l'abîme ? » (*DH*, p. 30) Dans cet amas clichéique, l'adjonction des figures rhétoriques engendre leur littéralisation, « la règle d'or » devenant l'arme d'un véritable châtiment corporel, pour mieux inculquer la leçon mnémotechnique⁵. L'incongru résulte de ce décalage entre le

Il semble cependant qu'aujourd'hui le loufoque soit de nouveau d'actualité. Dès lors, on ne peut que reprendre ce que Jourde pressent : l'incongru peut être théorisé comme un effet rhétorique de l'esthétique loufoque.

⁵ « Le chapeau de la cime est tombé dans l'abîme et celui du boiteux est tombé dans la boîte ».

sens métaphorique préconisé par le langage commun et la resémantisation littérale opérée par le narrateur. S'il arrive que l'incongru touche plus directement la littérature, c'est là encore bien souvent en référence à la tradition, à une littérature institutionnalisée, sans perdre de vue la cible hypogénérique (le récit de voyage) : « Sous Louis XIV, coule la Seine. » (*OR*, p. 76) Si l'auteur transgresse ici le sens commun, c'est avant tout la mémoire de notre « bibliothèque collective » qui fait l'objet d'un détournement parodique. Le célèbre vers d'Apollinaire⁶ est en effet défiguré par un intrus non moins important, comme si un écolier distrait avait amalgamé les leçons d'histoire et de littérature. Ainsi, dans *Oreille rouge*, où l'on observe une tension croissante entre l'occidentalisme du personnage principal et sa quête d'exotisme, cette chimère essentielle, associant deux symboles français majeurs, relève de la mythification de l'Occident par le voyageur.

L'intertextualité devient ainsi facteur d'incongruité, particulièrement lorsqu'elle se double d'une transgression métaletique, engendrant autant de chimères accidentelles :

Sept d'un coup ! bel exploit ! pensais-je, et je me moquai : c'est aussi celui de Blanche Neige ! (*VPT*, p. 233)
On pose [Tom Pouce] dans l'herbe, il s'enfile dans un trou de mulot. Adieu messieurs, et bonne route ! Les deux forains ont beau gratter la terre, le raton est à l'abri au fond de ce terrier. [...] Ses ravisseurs ont abandonné leurs recherches. Une chance qu'ils n'aient pas levé les yeux : Hans-mon-hérisson perché sur son arbre n'eût pas manqué d'exciter leur convoitise. (*VPT*, p. 185)

⁶ « Sous le pont Mirabeau coule la Seine », « Le pont Mirabeau » (Apollinaire, 1912). Il va sans dire que cette institutionnalisation s'est faite aux dépens de l'auteur, qui n'avait sans doute pas prémédité l'enseignement de son œuvre, désormais inscrite au rang des « classiques » de la littérature française.

Qu'elle imbrique les contes de Hans-mon-hérisson et de Tom Pouce, ou assimile le Petit Tailleur à Blanche Neige, l'incongruité résulte souvent de la trahison des hypotextes respectifs. Dans une certaine mesure, ceux-ci sont alors appréhendés comme les parties constituantes de l'univers générique du conte, et non plus seulement de l'univers fictionnel. Ainsi, la compilation de l'hypotexte et de l'hypertexte, ou de deux hypotextes entre eux, crée un récit chimérique, ponctué d'incongruités que la parodie semble tout particulièrement favoriser.

Contrairement à la chimère, le coq-à-l'âne, accidentel ou essentiel, procède d'un phénomène de rupture, que déclenche par exemple un changement brutal de registre : « Oreille rouge prend le Kapokier et le banco et la pirogue. Il prend le balafon et le bogolan. Il prend l'ordure et l'excrément et la carie dentaire. » (*OR*, p. 73) Le narrateur transgresse ici les champs lexicaux hypogénériques et leurs connotations. Il opère un renversement de type carnavalesque, rompant par une remarque triviale l'exotisme pittoresque, imprégné de termes « couleur locale », qui précède. Pour autant, le rythme ternaire de la première phrase ainsi que l'anaphore « il prend » assurent à l'ensemble une cohésion que seul ce déplacement sémantique trahit.

Parallèlement, on observe un effet loufoque par renversement logique : « J'ai cru aussi que Militrissa me regardait, erreur elle me montrait ses yeux (comme à tout le monde). » (*DH*, p. 147) D'aspect tautologique, le raisonnement du narrateur de *Du Hérisson* s'inscrit au sein d'une relecture *a posteriori* d'événements vécus, comme l'impose le projet autobiographique. L'interprétation fournie alors complète le

portrait à charge de son amour de jeunesse, Militrissa, dont toutes les démonstrations affectives sont reconsidérées comme autant de preuve d'égoïsme — décalage indubitablement abyssal. Dans ses manifestations les plus radicales, cette stratégie loufoque aboutit à des formulations nonsensiques :

Ce nuage de poussière à l'horizon, c'est la cavalerie du vaillant petit tailleur. Cette forme sombre et imposante qui se découpe au loin sur le ciel, c'est le château. Ils se rapprochent. Ils se rencontreront avant la nuit, ayant parcouru chacun la moitié du chemin. (*VPT*, p. 161)

Chevillard joue cette fois avec deux unités diégétiques propres au conte (la cavalerie et le château), considérées comme les unités logiques équivalentes d'un problème géométrique. Il semble alors que cet excès de rationalisme et l'in vraisemblance ontologique qui en découle cherchent à dénoncer, comme le suggère Anne Roche (2007), non pas tant le conte que sa normalisation structuraliste. Celle-ci, en envisageant le texte comme un système, négligerait en effet sa littérarité — par ailleurs déjà problématique dans le cas du conte populaire.

L'incongru, enfin, favorise l'émergence du motif du bestiaire, omniprésent chez Chevillard, qui crée sans cesse de nouvelles créatures, autant de croisements d'animaux ordinaires ou légendaires, de chimères. Se côtoient ainsi des erreurs de la nature, tels la « chèvre à cinq pattes » (*DH*, p. 84), assassinée dans la parodie de récit policier de *Du Hérisson*, ou le « mouton à cinq pattes », semble-t-il très apprécié de Chevillard qui l'utilise à la fois dans *Du Hérisson* (p. 84) et dans *Le Vaillant Petit Tailleur* (p. 196), mais aussi des créatures instables, aussi insaisissables que la « grosse chauve-souris, plutôt singe et velue » (*OR*, p. 130), etc. L'animal perd son essence pour acquérir une seconde nature, toujours étrange, parfois

poétique, souvent a-poétique : « Avec quel naturel, quelle aisance, il emploie maintenant le mot canari dans le sens en usage ici, qui désigne une jarre de terre cuite ronde, à large col, et comme si n'existait plus le petit oiseau jaune ! » (*OR*, p. 131) Rapporté au contexte d'*Oreille rouge*, le déplacement du sens ôte au signifiant sa part d'exotisme tant recherchée par le voyageur, remplaçant le joli « petit oiseau jaune » par une jarre. L'animal, chez Chevillard, n'est jamais ce que l'on croit. Sa nature est propice au renversement. Il n'est donc pas rare que les hiérarchies s'inversent, bouleversant l'« échelle alimentaire », à la grande déception du voyageur désormais privé de safari : « Le mouton s'est tellement répandu qu'il a chassé de leur territoire le lion et le guépard. » (*OR*, p. 91) Le motif du bestiaire ne saurait pour autant se contenter de la configuration chimérique, puisque toutes ces créatures forment de parfaits comparants, indispensables au traitement loufoque des personnages : « Ses selles sont aussi parfaitement moulées que celles de l'âne et du mouton. » (*OR*, p. 97) Le narrateur rappelle ainsi qu'il existe toujours une part d'animalité en ses (anti)héros, la métamorphose étant parfois totale, comme en témoigne la transformation de l'autobiographe de *Du Hérisson* en orang-outang (*DH*, p. 69-71). Ainsi, obéissant au procédé du coq-à-l'âne, l'animal peut constituer le fondement d'une image incongrue, alors à la base d'une comparaison impertinente. C'est le cas dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, où le narrateur se laisse aller à quelques considérations sur le perpétuel mouvement de rotation du poisson rouge dans son bocal :

[le poisson rouge] nous démontre que le néant de toute chose est non seulement habitable mais qu'il n'est pas impossible d'y atteindre une forme de béatitude, laquelle on s'emploiera dès lors à perpétuer en décrivant inlassablement des ∞, épousant

ce mouvement jusqu'à faire corps avec lui puisque ce signe de l'infini figure aussi un poisson, schématique [...]. (VPT, p. 165)

On pourrait certes dire la même chose des moines pour qui chaque jour ressemble à la veille. Mais voici un cloître : □. La méditation des moines doit considérer ces angles, elle est interrompue sans cesse par ces murs et peu à peu elle se structure de manière à tenir dans cette boîte. [...] La plupart des asiles d'aliénés sont ainsi des monastères reconvertis. (VPT, p. 165-167)

Chevillard trouve en la religion une de ses cibles favorites, au détour de ce raisonnement particulièrement impertinent, tant par la différence ontologique du comparant (le poisson) et du comparé (les moines) que par l'usage des symboles travestissant une démonstration scientifique. Les espaces de culte sont ainsi assimilés à des lieux clos, où les esprits (obtus) sont condamnés à suivre un interminable parcours conduisant tout droit à la folie. Le sort du poisson semble même préférable à celui du moine, dont le cheminement (intellectuel) subit maintes interruptions. L'incongru maltraite donc systématiquement l'identité des sujets, des objets, par des phénomènes d'association ou de rupture impertinentes, à l'origine d'un indéniable effet de surprise. Ce même principe de déplacement des identités constitue d'ailleurs le moteur d'une seconde voie du loufoque, qui se concentre sur les *topoi*, où il est cependant davantage associé au principe de détournement générique.

Placer « l'aiguière » : de l'art du topos

Parallèlement à l'élaboration de ces images incongrues, Chevillard instaure un jeu transgressif sur les clichés et *topoi* littéraires, auxquels il applique un mouvement paradoxal de

reconnaissance et de distanciation, à l'origine d'une charge loufoque clairement métalittéraire. Mais loin de n'être que les objets du loufoque, clichés et *topoi* sont susceptibles d'en devenir les vecteurs, dans la mesure où ils instaurent une polyvalence confinante parfois à la schizophrénie. En effet, que l'on considère le narrateur, les personnages principaux ou secondaires, chaque voix a tendance à se dissocier pour assumer de multiples discours, parfois discordants, mais toujours préconçus. On recense différents procédés de détournement stylistique ou diégétique des *topoi*, qui interrogent d'une manière ou d'une autre la notion de genre, généralement pour la dynamiser.

Dans *Du Hérisson, Le Vaillant Petit Tailleur et Oreille rouge*, chaque hypogénre se montre, d'un point de vue diégétique, propice au développement des stéréotypes génériques. À cet égard, l'exemple des personnages-types est particulièrement éclairant :

La princesse lui plaît, jolie fille aux larges prunelles sombres, aux cils longs et soyeux, au cou flexible portant haut sa tête menue et délicate, aux quatre pattes fines et fragiles, au pelage fauve, il la veut pour épouse en dépit des rumeurs absurdes qui courent sur son compte et dont il préfère rire, ne va-t-on pas jusqu'à prétendre qu'elle se transforme en biche toutes les nuits ? (*VPT*, p. 163)

Le renversement progressif du cliché s'opère selon une structure dégénérative en trois temps. Tout d'abord, s'acquittant d'une description quelque peu mécanique, le narrateur engage la reconnaissance de l'univers des Grimm et vante les attraits de la princesse : c'est en effet un *topos* du conte, la princesse, en sa qualité de « récompense » du héros, se doit d'être belle. Une fois son lecteur confortablement installé

dans une atmosphère diégétique et stylistique familière, le narrateur glisse quelques éléments dissonants, les « pattes » et le « pelage », qui rompent la dynamique du cliché, encourageant à redéfinir le sens hypogénérique de la phrase. Il est vrai qu'à la relecture, le terme « fille » mis à part, chaque signifiant peut désigner bien d'autres choses qu'une princesse (« prunelles ; cils ; cou ; tête »)... Partant de cette ambiguïté sémantique, Chevillard développe alors, comme souvent, un micro-récit qui à la fois brise le cliché précédent, encourage une resémantisation d'un ou plusieurs termes et crée un nouvel embryon diégétique. Ainsi dépouillé de ses caractéristiques génériques, le personnage-type de la princesse subit un déplacement d'identité à l'origine de l'effet loufoque.

Si, dans le cas présent, le *topos* constitue un élément de reconnaissance générique détourné et ruiné par une stratégie loufoque, il peut, à l'inverse, conclure une unité diégétique dont il rompt cette fois lui-même la dynamique, soit que ce cliché se révèle impertinent, soit qu'il s'inscrive en porte-à-faux vis-à-vis de ce qui le précède. Cette intervention impromptue génère alors l'effet loufoque :

À 5 h 45, l'appel à la prière interrompt le cours de ses rêves. Oreille rouge se dresse, se tend. C'est beau dans le silence, puis, dès la troisième nuit, non moins pénible qu'une cloche. Cependant, juché sur une palissade derrière la Résidence et s'égosillant fièrement, qui le réveille finalement pour de bon ? Encore et toujours cet abruti d'ancêtre gaulois. (OR, p. 59)

Oreille rouge, récit où les clichés et *topoi* s'enchaînent, s'interrompent et finalement s'annulent, présente une manifestation extrême de ces successions impromptues. Dans le passage cité, sur le *topos* exotique qu'incarnent la religion et les coutumes musulmanes se greffe le motif du coq, symbole

d'une mythique France rurale. Ainsi, les *topoi* hypogénériques sont invalidés par une seconde catégorie de références, selon une logique spéculaire : l'Afrique n'est racontée à travers le filtre des stéréotypes que dans la mesure où l'Occident est à son tour conditionné par ses propres clichés.

D'un point de vue plus stylistique, le *topos* agit de manière à établir un déséquilibre entre les composantes textuelles. Similaire au principe de travestissement décrit par Genette (1982, p. 29), l'inadéquation du style à la diégèse semble ainsi constituer le principal moteur loufoque de *Du Hérisson* et permet le développement d'une réflexion générique comique, envisageant tout à la fois les pôles de la création et de la réception du texte autobiographique :

Or ces mêmes doigts soudain désarment et se posent sur mon sexe, et mon corps rompu par les quatre-vingt-quatorze courbatures de la station assise, corseté d'impuissances laborieusement acquises, vient au monde enfin, c'est un beau garçon, il respire. De très nombreuses pages de *Vacuum extractor* relateront nos étreintes, que nos chers parents liront en regardant ailleurs car les plus intimes détails ne seront point omis et les façons dont on s'y prend pour que mon sexe entre dans le sexe de Méline y seront décrites de manière à entretenir à chaque fois un certain suspense. (*DH*, p. 1999)

Le loufoque contamine ici le motif de l'aveu sexuel⁷ à travers une amplification extrême du détail, davantage digne d'un

⁷ « L'aveu sexuel dans l'autobiographie ne saurait se comprendre que lié à la répression sexuelle et à son intériorisation par l'éducation, c'est-à-dire lié à l'un des aspects de la constitution de la "personne" bourgeoise. [...] Ce qui importe dans l'aveu, bien plus que la chose avouée, c'est l'acte d'avouer » (Lejeune, 2008, p. 41). Si l'on s'accorde avec Lejeune, il n'en demeure pas moins que certains autobiographes font de l'aveu sexuel l'unique matériau narratif (et l'unique intérêt) de leur texte. L'aveu sexuel devient ainsi un argument de vente, bien plus qu'un acte de transgression : certains aveux sont davantage motivés par le goût du scandale — assurant à l'ouvrage une

rapport de police que d'une confession intime. Le narrateur évacue en effet progressivement tout affect pour assimiler la relation amoureuse à l'acte sexuel, lui-même réduit à une mécanique. Faute de parvenir, au terme d'un long processus d'anamnèse, au dévoilement de soi, le narrateur dévoile sa stratégie d'écriture. Paradoxalement, l'exigence de sincérité demeure intacte, mais se trouve déplacée du cadre personnel au cadre éditorial, pour faire écho à certaines dérives du tout-venant autobiographique contemporain, où « l'extimité » (Colonna, 2004, p. 13) de l'écrivain en quête de succès n'a d'équivalent que le voyeurisme du lecteur, qui lui-même « en veut pour son argent ».

Cas particulier de rupture stylistique, le métatextuel dénotatif⁸ se révèle, par son caractère transgressif, un moyen particulièrement efficace d'établir ce décalage propre au loufoque : « Tôt ou tard dans ce contexte, il faudra placer le mot *aiguière*, c'est tout ce que je sais. Une sorte de vase verseur, une carafe précieuse, je crois. Écoutez, j'en mets deux sur chaque table, et on n'en parle plus » (*VPT*, p. 242-243). La dénudation du procédé littéraire qu'induit le métatextuel dénotatif rompt l'illusion romanesque, substituant à l'univers merveilleux du conte le respect des normes du genre, alors décrit comme un système où l'on replace selon un agencement préconçu une

publicité non négligeable — que par militantisme, par la volonté de réagir contre une tendance puritaine de notre société contemporaine. L'aveu, le scandale, le secret, ingrédients des autobiographies à succès, sont sans doute les clichés autobiographiques avec lesquels Chevillard joue le plus.

⁸ Tel que défini par Bernard Magné, le métatextuel renvoie à tous les « moyens [dont] un texte dispose [...] pour assurer dans son corps même la désignation de tout ou partie de ses mécanismes constitutifs » (1986c, p. 77). Le métatextuel dénotatif désigne alors les moyens explicites d'auto-référentialité, à l'inverse du métatextuel connotatif.

série d'éléments donnés. Ainsi, dans la mesure où elle résulte d'une anticipation du narrateur, la dénudation vise la production d'un effet loufoque tout autant qu'elle dénonce la codification et la fixation du genre — menant inévitablement à son usure — par une autorité quelconque. Qu'il soit donc l'objet ou le vecteur du loufoque, le *topos* joue un rôle de premier ordre au sein d'une réflexion métalittéraire en démontrant à quel point le principe de genre sous-tend des schèmes qui orientent l'horizon d'attente et déterminent la lecture. Il déborde ainsi bel et bien le cadre ludique dans lequel on voudrait parfois l'enfermer et démontre le poids des filtres constitués par l'héritage culturel et littéraire sur les instances de la création comme de la réception.

« Cent défis et exploits nouveaux » : de la « loi des séries »

Parallèlement, ou le plus souvent conjointement, à ces procédés de rupture, d'association et de transgression, Chevillard pratique une écriture sérielle, au sein de laquelle un motif est soumis à des procédés de répétition ou de variation systématiques. Propice aux élucubrations, la série renforce la propension de la narration à la logorrhée et occupe une place prépondérante au sein de l'esthétique loufoque, puisqu'il s'agit

d'une forme à l'état pur et d'une non-forme : quelque chose comme une figure de l'épuisement formel. Si une série est potentiellement infinie, elle est potentiellement informe [...] il s'agit donc de la forme loufoque par excellence ; elle regroupe des objets selon une apparente motivation, tout en laissant s'égarer cette motivation : la série devient une machine à engendrer n'importe quoi. (Jourde, 2003, p. 161)

En ce sens, elle détient un pouvoir d'amplification des phénomènes étudiés jusqu'à présent, comme elle transforme d'autres procédés textuels (notamment, on le verra, le métatextuel et le nonsense) en instruments de l'esthétique loufoque.

Dans le passage suivant, où le narrateur singe Oreille rouge décrivant la neige aux autochtones, elle permet ainsi de réactualiser le *topos* du voyageur occidental venu apporter la civilisation aux populations primitives :

Il neige une laiterie pour les enfants nés dans la nuit, entre la crèmerie de la mère et la fromagerie du père.

Il neige des vêtements propres et neufs chaque matin et chacun y trouve une chemise à sa taille [...].

Il neige de grandes lessives de draps étendus au soleil et des vaisselles de porcelaines lavées une fois pour toute. [...]

Il neige des montagnes de distraction, des terrains de jeu [...].

Il neige des passeports vierges. (*OR*, p. 47)

La série construit ici une isotopie de la blancheur, sur laquelle s'articule le *topos* de l'Occident prospère — société des Lumières, mais aussi univers aseptisé — corrélé à celui de l'Afrique miséreuse. L'anaphore « il neige » devient l'expression de l'abondance et de la richesse des pays du Nord et provoque des phénomènes d'associations incongrues au travers d'aberrations sémantiques. Cette suite de clichés, qui fait écho aux inégalités Nord/Sud, discrédite davantage le voyageur décidément peu sympathique et confère au texte une résonance peut-être politique, en tous cas polémique. Oreille rouge, personnage sans identité, sans substance, erre dans une Afrique qui lui résiste et se voit contraint d'emprunter différentes postures piochées dans le catalogue des figures du voyageur. Cette instabilité ne passe pas inaperçue, notamment à travers

les incohérences du discours, où l'Afrique est tantôt élevée au rang de modèle social⁹, tantôt décrite comme un foyer de coutumes archaïques¹⁰. D'abord alarmiste, Oreille rouge traduit la culpabilité occidentale face au dénuement du continent pauvre, promettant à son retour d'« alerter l'Occident sur la situation de l'Afrique » (*OR*, p. 67), mais la culpabilité s'efface bien vite devant la volonté de freiner la modernisation du pays, qui risquerait de gâcher l'effet « carte postale ».

La série (déjà particulièrement évidente) devient flagrante lorsqu'elle est dénudée au moyen du métatextuel dénotatif :

Cent défis et exploits nouveaux imaginés à l'intention des souverains soucieux d'éprouver l'audace et la valeur des prétendants à la main de leur fille un peu trop bien entraînés à combattre géants, licornes et dragons, dans l'espoir de varier aussi le métier tristement monotone du conteur.

1. Exterminer le ragondin, le doryphore et le poisson-chat qui causent réellement de gros dégâts, ces trois-là.

[...]

100. Réinventer la roue. (*VPT*, p. 219-224)

Le métatextuel emprunte au caractère formel de la série pour en faire une liste de propositions (numérotées de 1 à 100) destinées à moderniser le conte et provoque, autant qu'il le surligne, le décrochement métalectique dans le cours de la diégèse hypotextuelle. Par son fort potentiel digressif, la série diffère le dénouement de l'histoire du petit tailleur : en cela, elle constitue un outil des plus efficaces au sein de la stratégie de

⁹ « L'homme blanc découvre un monde où l'individualisme est un vain mot. » (*OR*, p. 51).

¹⁰ « Parfois, au contraire, il pactise lâchement avec ses compatriotes — ensemble, ils se scandalisent de telle pratique, de tel usage vraiment contestable, tout de même, on a beau avoir le plus grand respect pour les traditions locales. » (*OR*, p. 48).

détournement du modèle hypotextuel, dont elle se distancie au profit d'un projet fantaisiste et parodique. Lieu de cristallisation du loufoque, elle s'apparente par ailleurs à une mosaïque d'incongruités, de *topoi* pris à rebours, mais aussi de nonsenses...

En effet, le loufoque est souvent indissociable d'un raisonnement nonsensique, qui accentue l'aliénation des personnages déjà instables de Chevillard :

Cette folie vérificatrice peut avoir de durables conséquences. Le cas suivant nous en fournit un bel et lamentable exemple. Il alluma. Afin de s'assurer qu'il avait bien allumé, éteignit et ralluma. Pour en être absolument absolument certain, éteignit et ralluma. Puis, car il s'agissait de chasser jusqu'au moindre doute, de le dissoudre, éteignit encore, ralluma et ainsi de suite depuis une éternité la nuit succède au jour et le jour à la nuit, on l'aura compris, Dieu vit un enfer, rien n'est plus pénible et harassant que ce type de trouble obsessionnel compulsif. (*DH*, p. 40)

La série constitue le support d'un radotage obsessionnel, qui s'appuie dans le cas présent sur une structure binaire — l'articulation des antonymes « éteindre » et « allumer » —, ponctuée de divers effets répétitifs ou redondants. La déperdition du sens, explicitement assimilée à la démence, sert insidieusement le raisonnement impertinent — et blasphématoire — de l'auteur, qui fait endosser à son narrateur le costume du psychiatre présentant son patient, en l'occurrence Dieu, souffrant de trouble obsessionnel compulsif.

La série aboutit tout autant à une dissolution du sens lorsqu'elle s'appuie non plus sur un motif, mais sur un unique terme, jouant sur les accumulations de signifiants identiques, homophones ou phonétiquement proches. *Oreille rouge* développe parfaitement ce procédé afin de faire résonner

l'exotisme des termes que le voyageur emploie à tort et à travers :

Peul Peul et Massaï Massaï.

Peul en dedans et au-dehors, Peul en profondeur et en surface, Peul sans autre horizon que Peul, Peul dans le Peul dans le Peul dans le Peul, Peul cousu de Peul [...] et surtout pas Massaï qui n'est que Massaï, coincé dans le Massaï, planté dans le Massaï, marié avec le Massaï, mangeant Massaï, chantant Massaï, mourant de la mort Massaï.

Massaï Massaï et Peul Peul. (*OR*, p. 17)

Cette cacophonie opère un brouillage du sens, ne valorisant que le signifiant en tant que garantie de l'exotisme recherché par le touriste, aux dépens du signifié :

Mais tout le monde ici dit vache, en revanche, comme à Salers. C'est bien triste. Oreille rouge est le seul à dire *zébu*. Mais il ne s'en prive pas. Zébu, zébu. [...] oh, le beau zébu blanc ! ici il peut légitimement dire zébu zébu zébu zébu zébu zébu zébu... (*OR*, p. 132)

La dimension nonsensique de la série peut enfin résulter de la déclinaison de termes synonymiques, élaborant un « effet catalogue » symptomatique de l'indétermination du narrateur face à son texte :

Dehors, les plumeux insectivores ne paraissent pas pour autant souffrir de pénurie alimentaire. Ils sifflent, flûtent, croulent, cajolent, jasant, huent, gnoulent, roucoulent, jacassent, craillent, craquettent, ululent, ramagent.

Je feuilletterais sans fin les livres d'ornithologie mais, ah nom de dieu, la vie m'appelle encore ailleurs.

Le rossignol *chante*. (*VPT*, p. 252-253)

Le procédé métatextuel de dénudation du processus de création littéraire semble ici autant parodié que parodique : le narrateur auctorial, faute de retrouver l'appellation correcte de ces cris d'oiseaux, expose toutes les potentialités du discours et assimile

la création littéraire à une démarche de recherche, au détriment de l'inspiration. Cette intellectualisation est aussitôt dénoncée par l'indéniable banalité du terme insaisissable, mais aboutit cependant à une forme de repoétisation paradoxale du lexique ornithologique, qui présente un ensemble d'allitérations et d'assonances. La série met donc en place une sorte de crise du langage et dote le loufoque d'une nature transgressive, parfois démente, mais non moins poétique.

Pour une écriture fantaisiste

Chevillard déploie ainsi un large dispositif loufoque, dont l'incongru, le détournement des *topoi* et l'écriture sérielle ne sont que les manifestations les plus récurrentes et les plus évidentes. D'autres aspects mériteraient qu'on leur consacre une attention particulière, comme le nonsense, dont il a été brièvement question, ou encore les nombreux procédés rhétoriques paradoxaux qu'affectionne l'auteur. Le loufoque pourrait par ailleurs faire l'objet d'une étude en fonction des motifs qu'il convoque de manière récurrente, comme le bestiaire. Mais qu'il privilégie telle ou telle cible, telle ou telle modalité, le loufoque génère une même esthétique fantaisiste. Il permet en effet l'exploration libre et débridée de toutes les potentialités du discours, encourage cette prise de risques issue de la perpétuelle ré/recréation du sens, à condition d'y associer légèreté et dérision. Le déplacement des identités qu'il instaure favorise une créativité nouvelle, que l'on retrouve sur le plan de la fiction — peuplée d'étranges créatures — comme du sens — à l'instar des nombreux phénomènes de resémantisation.

Ce faisant, le loufoque accentue l'indécidabilité générique qui se dégage des trois textes considérés ici. Car, s'il participe du détournement de l'autobiographie, du conte et du récit de voyage, il dessine en creux une réflexion métalittéraire majeure. Dans une certaine mesure, Chevillard questionne par le biais du loufoque la pertinence d'une théorisation systématique et surtout systémique, telle qu'ont pu la concevoir, par exemple, les formalistes. Plus largement, c'est tout simplement la tradition dogmatique qu'il tourne en dérision. Mais, surtout, l'auteur joue avec la mémoire de la Bibliothèque, qui elle-même génère un grand nombre de filtres, chaque lecteur déterminant ses attentes en fonction de sa propre expérience. C'est alors contre l'usure des genres et de son pouvoir de conditionnement sur la réception des textes que l'œuvre de Chevillard prend tout son sens. Elle s'inscrit en porte-à-faux de l'horizon d'attente générique, continuellement contourné au gré d'un mouvement de reconnaissance et de distanciation où le loufoque puise sa substance. En cela, quitte à se révéler « déceptifs » — du moins du point de vue de l'hypoggenre —, les récits de Chevillard constituent un parti pris de la littérature. Loin d'être un dérivatif, celle-ci doit engager un dialogue permanent avec le lecteur. Le rôle du loufoque est alors de prévenir toute attitude passive face aux structures figées de la langue, de la littérature et de la pensée :

À cette question qui m'est souvent posée, pourquoi écrivez-vous ?, je réponds toujours avec la plus grande honnêteté que je regarde en premier lieu les fesses même si cela m'oblige parfois à contourner assez grossièrement, il faut bien l'avouer, les femmes qui me sont présentées. (Chevillard, *L'Autofictif*, jeudi 23 décembre 2010)

Bibliographie

- BAKHTINE, Mikhaïl. 1982, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».
- BARTHES, Roland. 1973, « Texte (théorie du) », dans *Encyclopaedia Universalis*, p. 1013-1017.
- BLANCKEMAN, Bruno. 2002, *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur.
- COLONNA, Vincent. 2004, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram.
- CHEVILLARD, Éric. 2002, *Du Hérisson*, Paris, Minuit.
- . 2003, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Paris, Minuit.
- . 2007 [2005], *Oreille rouge*, Paris, Minuit, coll. « Double ».
- . *L'Autofictif*, blog d'Éric Chevillard, alimenté tous les jours [url : <http://l-autofictif.over-blog.com/>].
- JOURDE, Pierre. 1999, *Empailler le toréador, L'incongru dans la littérature française, de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, coll. « les essais ».
- . 2003, « Le loufoque comme exercice d'épuisement », *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, dans Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray (dir.), Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, p. 155-166.

- LEJEUNE, Philippe. 2008, « L'autobiographie et l'aveu sexuel », *Revue de littérature comparée*, n° 325, p. 37-52.
- GENETTE, Gérard. 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- MAGNÉ, Bernard. 1986a, « Le métatextuel », *TEM*, n° 5, p. 67-69.
- . (1986b, « Le métatextuel : 2, le métatextuel connotatif », *TEM*, 1986, n° 6, p. 83-90.
- . (1986c, « Métatextuel et lisibilité », *Protée*, vol 17, n° 1-2, p. 77-88.
- MOUREY, Jean-Pierre et Jean-Bernard VRAY (dir.). 2003, *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne.
- PÉCHOIN, Daniel. 1991, *Thésaurus*, Paris, Larousse.
- REY, Alain. 2005c, « Loufoque », dans Alain Rey (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*, Paris, Le Robert, t. 3, p. 154.
- ROCHE, Anne. 2007, « Démolir Chevillard ? », communication présentée à l'occasion du colloque « Hégémonie de l'ironie », Université de Provence, disponible sur Fabula [url : <http://www.fabula.org/colloques/document1039.php>].

Résumé

Les récits d'Éric Chevillard appartiennent sans conteste à la catégorie des « fictions joueuses » décrites par Bruno Blanckeman (2002, p. 61) en ce qu'ils entretiennent un rapport ambigu avec la littérature, souvent détournée au moyen de la parodie, du pastiche ou d'une esthétique loufoque. Cet article propose un petit essai de typologie du loufoque chez Éric Chevillard au travers de trois œuvres, *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) et *Oreille rouge* (2005), dans lesquelles on identifie cette pratique du détournement générique. Il met ainsi en évidence trois traits majeurs du loufoque : l'incongru, le détournement des topoï et l'écriture sérielle.

Abstract

The narratives of Éric Chevillard belong unquestionably to the category of the "fictions joueuses" described by Bruno Blanckeman (2002, p. 61) in the fact that they maintain an ambiguous relationship with the literature, often diverted by means of the parody, of the pastiche or of a zany aesthetics. This article proposes a small essay of typology of the loufoque at Éric Chevillard, through three works, *Du Hérisson* (2002), *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003) and *Oreille rouge* (2005), in whom we identify this practice of the generic diversion. It also brings to light three major lines of the loufoque : the incongruous speech, the diversion of the topoï and serial writing.