

selon le terme d'Alan Wilde dans *Middle Grounds* : le genre de roman qui rejette les présupposés réducteurs et philosophiquement surannés de la représentation réaliste et qui se méfie tout autant de la réflexivité nombriliste, sceptique et méprisante du réel de la métafiction pure¹⁹. *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* invite son lecteur à apprécier la littérature selon Chevillard en ses propres termes.

Pascal MICHELUCCI
Groupe de recherches et d'étude sur la littérature
française d'aujourd'hui (GRELFA)
University of Toronto Mississauga

19. — Deux esthétiques que Wilde voit reflétées par deux courants critiques qu'il rejette avec force et qu'il nomme l'humanisme moribond ou « catatonique » et l'anti-humanisme postmoderne (Alan Wilde, *Middle Grounds, Studies in Contemporary American Fiction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, coll. « Penn Studies in Contemporary American Fiction », 1987, p. 6).

« Chevillard convoque
+ reprise du réel de l'économique »

« L'écrivain marche sur le papier »

Une étude du *Hérisson*

Mise en bouche

Il est des incidentes capitales. Telle phrase qui se glisse, cavalière, dans un paragraphe lui-même digressif, peut se lire comme une profession de foi : « Ce qui marche sur le papier a toujours constitué pour moi la seule réalité. L'écrivain marche sur le papier » (63)¹.

Poursuivons le syllogisme. L'écrivain, créature de signes, est la seule réalité qui vaille. Il se proclame lui-même l'héritier d'une modernité de prestige, qui cultive une démarche autotélique plutôt que des illusions référentielles et croit davantage aux programmes d'application qu'aux souffles de l'inspiration. Voilà une façon plaisante d'affirmer la primauté du travail d'écriture sur l'anecdote biographique et de revendiquer à l'encontre des modes *people* une seule présence textuelle – comme on disait à la belle époque. Allégé de toute prestation existentielle, dégraissé de toute implication dans l'histoire, l'écrivain peut marcher sur le papier sans craindre de le transpercer. Apesant faiseur de prose, il va de l'avant, *larvatus prodeo*. Loin de tout psychoréalisme et de tout autobiographisme, au plus près de la fiction pure, ce roman marche à partir du moment où un hérisson squatte le bureau de l'écrivain et par voie de conséquence son esprit, son cadre de vie immédiat, son environnement plus distant. Du seul travail de la langue – un mot, « hérisson », avec sa puissance d'impression langagière et sa capacité de résonance singulière – et de l'application d'un principe de fantaisie qui porte à son comble l'effet d'arbitraire pro-

Discours / Histoire

H ?

D.

1. — Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de référence pour : Éric Chevillard, *Du hérisson*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

pre à toute fiction (un hérisson gambadant de nuit sur une table, comme une marquise sortant à cinq heures) résulte un livre qui est à lui-même sa propre entité (roulé en boule), de lui-même sa propre parodie (bardé de pointes), sans négliger pour autant sa fonction environnementale (il détrouse les parasites et assainit les champs – littéraires).

Mais s'il n'entretient avec le réel aucune relation d'ordre mimétique, le roman obéit toutefois à un processus intrinsèquement analogique. À la semblance de l'être humain dont il narre la venue au monde, il naît de rien, au forceps, se développe dans le vide, s'achève sans prévenir. *Vacuum extractor* est sa devise. Par un renversement sidérant de perspectives dont les anciens aimaient à gloser les nuances et que rappelle Pascal Quignard dans l'un de ses *Petits traités*, le rien devient le tout, le rem la res, l'événement le plus improbable, le moins porteur d'effets *a priori*, celui qui permet à l'écrivain d'aborder tous les sujets envisageables, et même les autres, ceux qui échappent à toute raison. Un hérisson sur le bureau, et ce sont les scènes les plus diverses qui défilent, de la technique de la pêche au congre à l'idée de Dieu, la cocasserie pour seule cocarde, le drolatique pour toute éthique – du moins semble-t-il. Le titre lui-même – *Du hérisson* – ouvre d'emblée plusieurs pistes selon qu'il est lu comme un ablatif savant – au sujet du hérisson – ou un partitif alimentaire – du hérisson, comme du saucisson, découpé en tranches-séquences, à consommer sans modération? De fait l'ouvrage tient à la fois de l'essai didactique à la Buffon, qui invente une cosmogonie depuis l'observation minutieuse de certaines mœurs animalières, et du livre de cuisine à la Raymond Oliver, qui expose les recettes ancestrales de la farcissure. Entre l'art du traité et le savoir-faire du traiteur, l'écrivain accommode la bête à tous les sujets comme à toutes les sauces, nous livrant *in fine* un livre qui s'apparente à quelque savoureux mille-feuilles de hérisson. Si le hérisson « mange ma page » (85), son appétit s'avère en ce sens communicatif.

Présentation d'un objet

L'écrivain joue avec sa boule de texte. Du hérisson, le livre adopte analogiquement les traits. Écriture cyclique pour forme ronde: la dernière séquence renvoie à la première et des unes aux autres les phrases se poursuivent, les formules se répètent, les thèmes se reprennent. Le « globuleux » répété évoque les yeux de l'animal – ses globes – et la forme sphérique d'un texte qui enferme le monde à sa façon, par éclats broyés de thèmes interposés. Écriture piquante pour corps à l'identique, aussi: pointue dans le traitement des sujets qu'elle aborde, caustique dans les commentaires qu'elle s'autorise. Écriture contractile et rétractile, tout à la fois hermétique et d'accès facile, encore: si elle dissuade l'ami lecteur amateur d'histoires convenues, dressant ses épines textualistes, elle le circonviert en multipliant les plaisanteries de corps de garde, les gau-

drioles de fin de banquet, jamais aussi amusantes que glissées là où on les espère (ainsi de la scène du viol à prises multiples de l'enfant de chœur par son curé, l'évêque, l'archevêque, le pape – dans l'ordre; 107-111). Écriture omnivore et opportuniste, alors: comme le hérisson du roman, tout l'alimente, et pas seulement des insectes, tout entretient sans chute de tension une énergie multipolaire. Avec la même veine, l'écrivain passe ainsi de considérations sur la sincérité en littérature:

En ce qui me concerne, j'écris effectivement avec mon sang pour deux raisons précises qui n'ont rien à voir avec l'idée selon laquelle le corps seul est capable de sincérité – idée vraie ou fausse mais qui intéresse peu la littérature, ni davantage le fait que la tomate trop mûre non plus ne contient plus son jus [...] (126),

à des clichés de vacances en Tunisie: « Nous avons pris deux cents photos et rapporté des roses des sables pour nos neveux, les Tunisiens sont très accueillants, on voit partout le portrait du président, les enfants font des signes de la main le long des routes à la petite voiture de location » (186-187) ou la présentation de la flore d'un jardin d'enfance à la française sur fond de « feuillage éployé dans l'ombre du noisetier [...] duquel je coupais les branches flexibles pour me fabriquer des arcs et des flèches » et de « merveilleux sapin rouge, rose, mauve, très touffu, comme en feu, qu'il fallut abattre parce qu'il gênait la croissance du tilleul [...] » (236). Œuvre textualiste, mi version pongienne mi versant *destroy*: elle façonne son propre objet, se génère d'une même veine verbale, et s'annihile d'une même verve corrosive à son seul contact. Son parti pris des choses recoupe son compte tenu des mots: écriture-hérisson par sa poétique et les contraintes qui la fondent.

Ces contraintes s'implantent les unes dans les autres comme les piquants du hérisson sur sa carapace. Il suffit de lire, par exemple, que l'animal en question est « frais comme un gardon, gai comme un pinson » (74) pour saisir en miniature le mécanisme appliqué tout au long de l'œuvre: jeux du double sens, échos phoniques, comparaisons animales interfèrent, pour le meilleur (visite guidée de la ménagerie, zoologique et linguistique, par un écrivain affectionnant ici et ailleurs la posture du guide) et pour le rire (incompatibilité entre le poisson frétilant, un gardon, l'oiseau en appétit, un pinson, et le hérisson qui possède en commun avec l'un simple « -son », avec l'autre un seul « -r » et rit – *héri-* – pour toute marque de gaieté). Autant dire que les contraintes décomposent l'objet textuel dans le temps même où elles le génèrent. Ce phénomène de création/décréation, comme disait Isidore Isou, poète lettriste au nom d'oiseau, agit aux différentes stases de l'écriture. Éric Chevillard actualise trois traditions pluriséculaires de la littérature animale, chacune associée à une fonction différente de la rhétorique comparative: le bestiaire

mythologique, avec des comparaisons porteuses d'effets poétiques parce qu'elles recomposent de façon inédite un ordre de la réalité commune; le manuel zoologique, avec un emploi de comparaisons didactiques qui permettent d'unifier à des fins de connaissance une réalité du vivant hétérogène; la fable ésopique, dans laquelle la comparaison entretient le lien entre l'apologue et la moralité, le monde des hommes et le monde des animaux. Mais loin de caler entre elles ces traditions et ces fonctions, l'écriture les précipite les unes contre les autres. Elle amalgame ses modèles, qui demeurent identifiables en raison de la précision de leurs références, tout en étant altérées par un traitement à la César: une concrétion des savoirs, un raccourci des sources. Ainsi, Éric Chevillard pille et compile avec la même ardeur – celle du feu consumant dans le roman les écrits du narrateur hérissé – l'encyclopédie universelle qui lui tient lieu de miroir. Le geste spéculaire ne marque plus le sacré en modernité d'une littérature capable de s'observer, se juger, se mesurer (à) elle-même en situation par les vertus d'une écriture critique (Gide) ou d'un esprit s'autodépassant à grand renfort de gènes exquises (Valéry). Il ne marque pas davantage l'effroi emphatique d'une écriture simulant sa confrontation avec les affres du vide ontologique (Blanchot). Ni complexe de supériorité spiritualiste, ni effet de sensationnalisme nihiliste: les extraits interpolés des manuscrits sauvés du feu par leur auteur, l'homme au hérisson, suffisent à montrer comment l'écrivain tourne en dérision une tradition spéculaire depuis longtemps fossilisée, sinon récupérée aujourd'hui par une certaine production romanesque qui la répète comme un jeu rhétorique, alimentant à vide les seuls spots du livre-spectacle (Beigbeder, Nothomb). Plus subtil, ce livre-là ménage la part du vide en faisant semblant de faire le plein – d'histoires potentiellement romanesques, de références partiellement scientifiques, de trouvailles exclusivement langagières.

Piqûre de rappel: quelques éléments d'une parodie douce

Dans l'œuvre d'Éric Chevillard comme dans celle de Jean Échenoz, l'écriture parodique relève d'un souci expérimental autant que d'une nécessité prophylactique. En épinglant les automatismes, elle prévient l'usure des formes et en stimule le potentiel prospectif. Elle crée les conditions d'un regard renouvelé porté sur le monde depuis les seules catégories linguistiques, rhétoriques et heuristiques qui le configurent. La démarche parodique dépare, dérape, dérange, assume son autarcie, mais en même temps revendique sa place, son utilité dans une écologie littéraire donnée. Le hérisson, replié sur lui-même mais utile à l'équilibre du milieu naturel, en constitue l'emblème. Encore désigne-t-il à ce titre un système textuel qui affecte d'une charge parodique le moindre de ses constituants. Par là même il atteint à la racine la capacité organique de

l'écriture à s'ordonner en système, valider comme nécessaires des énoncés strictement contingents, napper d'une onctuosité de fiction le désordre des choses, comme la logique met en plis, d'un jet de spray conceptuel, leur non-sens foncier. Prestidigitateur de métier, Éric Chevillard ressuscite quelques grands systèmes d'illusions, tropologiques – la toute-puissance du signe, le génie de l'analogie –, épistémologiques – construire, classer, finaliser des vérités –, idéologiques – l'anthropocentrisme, qui accompagne tout discours culturel sur l'animal. Mais c'est pour mieux en donner à voir l'évanouissement, une seconde fois, en version parodique, et avec lui, selon la dynamique spiralaire induite par toute écriture qui vient après mais se sait propulsée de l'avant, celui des grands fantômes qui ont pourfendu ces illusions, Nietzsche (*Humain, trop humain*), Foucault (*Archéologie du savoir*), Derrida (*L'Animal que donc je suis*). Il mêle, au point de les rendre indiscernables, des traits zoologiques spécifiques (les mœurs du hérisson) et des considérations farfelues (confusion entre le personnage principal et un orang-outan), entrelace la trame animale et la trame humaine pour le plus grand malheur de celle-ci, tournée en dérision par l'exemple d'un narrateur d'opérette. Les attitudes communes que celui-ci se prête et les titres de gloire qu'il s'attribue entretiennent une dimension romanesque résolument bouffonne. Sa langue le trahit, l'entraînant toujours ailleurs, hors propos, par l'application d'une logique interne qui recouvre une équivoque systématique. La fantaisie la plus incongrue résulte toujours de l'application la plus stricte d'un principe de pertinence. Le causeur utilise les mots à la lettre et cette logique littéraire génère une dynamique absurde tant elle est déconnectée de tout régime de signification. Parmi les figures répétées de ce jeu, à l'esprit très roussellien, l'auteur prise la syllepse de sens – déclinaison narrative des trois sens du mot « hérisson »: animal, arme, objet de ramonage –, la reviviscence de syntagmes figés dont il emboîte les sens propre et figuré – « (s)i cette idée le visita, il ne l'abrita pas non plus » (143) –, l'usage-réflexe de la comparaison, comme un fantôme d'analogie universelle trahissant dans son esprit même quelque phobie du vide. Les piquants du hérisson sont simultanément rapprochés de la pilosité d'une barbe naissante et des épines d'une rose fleurie, l'amalgame des trois référents générant un épisode de fiction purement rhétorique mais éminemment rassurant pour le jardinier qui, chaque matin, en se rasant, projette un semblant d'ordre dans son univers familial. La langue est ainsi le lieu d'un délire d'autant plus frénétique que systématisé.

L'ambition scientifique, la croyance en la position dominatrice de l'espèce humaine, le logocentrisme qui animent *L'Histoire naturelle* ont depuis longtemps perdu leur crédit. De Buffon, Éric Chevillard retient pourtant l'élasticité anti-systématique d'une démarche qui se veut à la fois scientifique et littéraire, didactique et poétique, et ouvre la voie à la

zoologie, l'anthropologie, la paléontologie avant que ces pistes de savoirs entremêlés ne se figent en champs disciplinaires autonomes, secteurs de connaissances compartimentés tous dotés d'un jargon spécifique.

[L]'extrémité sous-cutanée de ses piquants affecte la forme d'un bulbe, grâce à quoi ils ne s'enfoncent pas dans sa propre chair comme le couteau de l'assassin déséquilibré dans la sienne tandis que l'autre extrémité est aussi pointue qu'on peut l'être sans disparaître, et c'est pourquoi les fermiers clouaient des peaux de hérissons naïfs et globuleux sur les portes des vergers, jadis : quand les pommes ont ce goût de sang, les maraudeurs frugivores vont marauder ailleurs. Je n'insiste pas. De minuscules muscles peauciers commandent individuellement l'orientation des piquants érigés par contraction du pannicule carné, autant dire qu'un rouleau de fil de fer barbelé est un agnelet en comparaison (153-154).

À l'encre de la parodie les éléments insolites, propres à l'écriture de Buffon, se transforment en éléments cocasses, propres à celle de Chevillard. Les digressions poétiques de l'un trouvent leur équivalent dans la conduite fantaisiste de l'autre – phénomène symptomatique d'une civilisation dans laquelle l'esprit de connaissance, la passion de la langue, la mémoire à long terme des livres, confrontés aux instantanés de société qui tiennent lieu de mesure commune du temps, s'affirment par le doute ravageur (Éric Chevillard comme Antoine Volodine) ou la mélancolie désabusée (Jean Échenoz comme Pascal Quignard).

Piqûre vénéneuse : quelques éléments d'une parodie meurtrière

Beaucoup moins amène, la parodie vise aussi deux modèles honnis en raison du pouvoir de nuisance que l'auteur leur prête, avec une générosité quelque peu suspecte : les romans conventionnels, les récits autobiographiques. Contre eux l'écrivain-hérisson, celui qui pratique une littérature hermétique, se met en boule. Ainsi revisite-t-il la tradition du roman policier dans lequel le meurtre de « la chèvre à cinq pattes » par « la femme à barbe » met en transe « plusieurs douzaines de [s]es tantes très âgées et un dernier oncle perplexe » (82-84) ou celle des féeries sentimentales peuplées de ces « héroïnes en albâtre des romans de littératures anciennes » (147). À une époque où l'on rend parfois le roman moderne responsable de la stérilisation de l'imaginaire, il est certes rassérénant de lire un texte qui en entretient l'esprit, quand bien même sa vrilte parodique en reconduit les apories. Si crise de la fiction il y a, elle résulte moins de la recherche expérimentale que de la répétition académique, de la standardisation des figures narratives et des attentes de réception conventionnelles contre lesquels la modernité a résisté sans pourtant les annihiler. Du bon usage d'un hérisson en littérature : « créer

du réel ainsi en modifiant le rapport convenu entre les choses ou les êtres, élargir le champ de la conscience, en somme, au lieu de le restreindre à nos préoccupations d'amour et de mort ou comment se porte mon corps [...] » (80). À cet art poétique, qui théorise le texte lui-même, s'ajoute un pamphlet, qui ne retient de son objet que les seuls travers, négligeant ce qu'il peut y avoir de prospectif depuis Manchette (tout aussi bien depuis Malet) dans l'usage de la forme policière et d'inventif depuis Guibert (tout aussi bien depuis Leiris) dans la pratique forcenée du récit de soi.

La parodie la plus virulente vise en effet la vogue actuelle des récits de soi. Elle joue à différents niveaux d'énonciation. Le texte est un discours à la première personne dans lequel un locuteur évoque son projet de composer une autobiographie et son incapacité à y parvenir en raison de l'installation d'un hérisson sur son bureau. Macrostructurale, la parodie résulte de la tension instituée entre l'histoire de ce locuteur en quête de récit – une voix en quête de Sujet – et celle du hérisson qui la parasite au point de se fondre en elle. La quatrième de couverture tire la figure du hérisson vers un sens rondement autistique, doué qu'il est « pour l'introspection vicieuse et le repli sur soi compulsif ». Dans le corps du texte, une seule phrase rassemble parfois les deux histoires, celle du hérisson et du Narcisse. Il inclut par ailleurs des micro-parodies de séquences autobiographiques types : récit de naissance, scènes d'enfance, histoire d'amour, vie de famille, activités professionnelle. Ainsi de l'épisode à rallonge de la pêche au congre qui s'achève par la victoire de l'enfant opiniâtre sur le poisson récalcitrant :

Le congre eut une convulsion puis il demeura inerte, lâche comme une corde désormais, comme une manche, bras coupé. Oublieux de ma blessure, je saisis les rames et souquai ferme. Nous accostâmes sur la plage des Sabias. Notre prise produisit l'effet que j'escomptais auprès des autres enfants. J'affichai l'air blasé du baleinier de retour d'une campagne de trois mois en haute mer (156-157).

Ces vignettes, l'écrivain en force le degré de généralité, suscitant un effet d'abstraction contraire à l'idée d'anecdote singulière. Ou alors, il en surcharge le degré de platitude, créant un effet de prosaïsme préjudiciable à l'expression de l'individualité. À moins qu'il n'en radicalise le degré d'expressivité, générant un effet d'emphase bien éloigné de la règle d'authenticité postulée par le genre. Cette caricature vise la finalité première du récit de soi – dire l'intime – et son actualisation à la mode du jour – cette rhétorique de la confiance qui favorise, en un temps de société-spectacle, la recherche du sensationnalisme et l'adoption d'une posture victimaire, suscitant auprès du public une lecture de type compassionnel. Mais cette écriture, en raison de sa dynamique circulaire, tend à s'inclure d'elle-même dans le processus qu'elle dénonce. La paro-

die semble mue par un ordre de motivations intimes, le ressentiment éprouvé face à une société qui, préférant son nombril à l'imagination, le racolage passif aux décollages de l'esprit, conduit au succès grand public des faiseurs de confidences et à un auditoire confidentiel les maîtres d'œuvres...

À l'attaque

Attaquées, alors, la culture du sujet et le culte de l'intime, comme valeurs idéologiques et perversions médiatiques du temps présent. Alors que plusieurs écrivains, et non des moindres, s'attachent à panser les plaies du Sujet, *Du hérisson*, dans la lignée d'une modernité selon laquelle la littérature commence là où le pouvoir de dire « je » peut être dessaisi, en casse la figure – une conscience de soi sise en un discours cohérent. Le soliloque du Bavard – hommage irrévérencieux à Louis René Des Forêts – articule une pensée d'autant plus chaotique, et vouée au non-sens risible, que sa forme est cosmique, c'est-à-dire construite à la perfection. La dynamique langagière d'un raisonnement que de multiples subordonnées déploient, dont les nuances modales des verbes et les structures en périodes des phrases entretiennent l'enchaînement des hypothèses, permet de cautionner n'importe quel objet, associant par automatisme les idées et générant un ensemble fondé en situation mais impertinent en réalité. La pragmatique de la pensée fuit la rhétorique du discours – façon de faire sens à côté des automatismes de sens. Coq-à-l'âne, télécopages, analogies plaquées: plus le discours prend, moins il englobe mais amalgame; plus la langue fait lien, moins elle fait sens mais dérape. Ainsi de ces paragraphes où, depuis l'idée sous-jacente d'« un système clos et verrouillé comme l'armure de piquants du hérisson » s'entremêlent des considérations sur l'organisme de la bête, le mode de vie du bavard, l'ordre du monde et la progression même du texte:

Je ne tiens pas la route. Je patauge. Le sol est dallé de glace, couvert d'huile sinon de glu, jonché de billes, semé de ronces. Voilà, je ne sais plus marcher. (Cette scène aussi bien résume toute l'histoire n'en parlons plus). Ce fut mon seul faux pas durant ces années. Maintenant il pleut. Il pleut dans la nuit. La Terre est la boule d'angoisse que nos cris voudraient expulser hors du cosmos. Il est bon qu'existent l'oursin, le diodon et le tétrodon. Il est bon qu'existe le hérisson naïf et globuleux. Ce sont des modèles réduits du monde, des représentations plus fidèles que la mapemonde lisse que l'enfant fait tourner sous sa paume pour trouver un terrain de basket ou que la sphère de vapeur bleue que photographient les astronautes et qui doit être peuplée de poissons rouges ou de papillons [...] (190-191).

Le cosmos – cet ordre du monde garanti par le système des idées, articulé par celui de la langue, l'un et l'autre marquant la primauté du sujet humain – bascule en chaos – le monde est happé par un discours autotélique dans lequel celui qui le produit est aspiré. L'épisode de la recherche par le narrateur de son « douloureux secret » réfute ainsi toute idée de vérité intérieure, enfouie en soi, qu'une parole intime calquée sur quelque rituel chrétien – examen de conscience, confession –, relookée en pratique psychanalytique et formatée sur les plateaux télévisuels des télérealités, serait susceptible d'extraire, dans la douleur. Le bavard se noie dans sa bave, son élocution devient électrocution quand le discours multiplie les courts-circuits, son globe globuleux quand l'univers s'évalue au seul regard d'un hérisson. *Vacuum extractor*... Tel est le titre qu'il entend donner à ses mémoires, « du nom de la ventouse obstétricale à quoi je dois la vie, puisque je suis né ainsi, arraché au vide par le vide puis lâché dans le vide au moyen de cette cupule métallique appliquée sur le crâne précautionneusement par Simone Robin, trente-huit ans, sage-femme » (43). Ces vertiges originels du vide, cette résonance du creux ne cessent de hanter le nouveau-né au point qu'adulte, il les cultive, en répète la fascination qui dans son discours – notre bavard –, qui dans son système – nos penseurs –, qui dans son écriture – nos auteurs égolâtres. Ironique, l'écriture d'Éric Chevillard ramène à la mesure du vide pour le vide.

« Piqué au vif, j'écrase entre le pouce et l'index une puce gonflée de sang, le mien et celui de mon hérisson naïf et globuleux, mélange détonant, rappelons-nous que deux sangs mêlés peuvent aussi donner naissance à une eurasiennne » (127). Le « rappelons-nous », qui rappelle la langue des prescripteurs (professeurs, politiques, hommes de médias), inscrit cette parodie de raisonnement dans une visée antidogmatique et les facéties de l'écrivain au-delà de la seule prouesse ludique. C'est le principe général d'autorité qui est visé, l'attitude consistant à s'arroger un pouvoir depuis un simple acte d'énonciation, qui répète un coup de force inaugural, un acte originel de mystification linguistique, quel qu'en soit le champ d'application ultérieur. La phrase citée n'est pas sans évoquer, par l'association à laquelle elle procède, activée par ses seuls automatismes rhétoriques, des amalgames nettement moins fantaisistes – tout sang, espèce, race confondu. On sait combien cette représentation de la langue comme un système-piège, ce procès institué en aliénation, s'inscrivent eux-mêmes dans une histoire de la modernité logoclaste, depuis les pochades d'un Alfred Jarry dont l'écrivain, pataphysicien à sa façon, cultive l'esprit provocateur, jusqu'aux analyses volontairement choquantes d'un Barthes dénonçant le fascisme de la langue. Éric Chevillard joue avec l'autorité littéraire. S'il tourne en dérision la mode de l'écrivain égotique, qui met ses tripes sur la table, il n'épargne pas le modèle

de l'écrivain d'avant-garde, qui du moindre prétexte verbal fait tout un roman, hystérisant son rapport à la langue. Comble de l'autorité livresque, la théodicée: *Du Hérisson* peut se lire comme un système leibnizien quelque peu cabossé. À l'image du système imaginé par le philosophe, chaque fragment du livre, véritable monade textuelle, communique avec les autres par la volonté imprévisible d'un Dieu omniscient – un auteur à tête de hérisson. Changement de registre, parodie-spectacle: Dieu n'est plus le créateur absolu que la créature humaine pétrir à son image, un objet magique pour Sujet magnifique, qui va même jusqu'à rendre acceptable l'expérience du Mal en en faisant le condiment du Bien (elle en relève le goût, en fait apprécier la saveur, comme une once de moutarde). Dieu est une bête comme les autres, un peu plus piquante (privilège de la fonction), un peu plus puante (il est mort depuis un bon siècle). Si l'écrivain ne cesse de s'en moquer, c'est moins en raison de ce qu'il figure littéralement – un principe de croyance – que de ce qu'il énonce symboliquement – une certification du sens, le sens du sens, une idée de vérité finale.

Pour recouvrir les allures hérissées d'un pamphlet, le roman prend aussi l'apparence rondement travaillée d'un manifeste. Contre une culture du sujet toujours susceptible de se figer en quelque humanisme néopositiviste, contre un culte de l'intime qui rabaisse l'être à ses seules entrailles – angles d'attaque abordés sur un mode pamphlétaire –, il est une approche possible de la littérature comme une mise en danger et une prise de surplomb, comme un agent de vertige aussi, toute ivresse jubilatoire et perte des repères confondues – et le livre peut en cela se lire comme un manifeste travesti en fiction. *Du Hérisson* propose et illustre ainsi une définition stimulante de l'expérience romanesque, celle qui crée de toutes pièces, sur une table de travail, les conditions fortuites de la rencontre entre une page blanche et un hérisson.

Bruno BLANCKEMAN
Université de Rennes 2 - Haute Bretagne

Les jeux intertextuels d'Éric Chevillard ou comment (faire) *Démolir Nisard* par lui-même

Souvenir de Nisard

Comment définir *Démolir Nisard* (2006), d'Éric Chevillard? Ce n'est pas une biographie de l'académicien Désiré Nisard (1806-1888) ni une monographie sur son œuvre de critique et d'historien de la littérature. Ce n'est pas non plus un pamphlet, bien qu'il en possède plusieurs caractéristiques. Tout en participant de ces trois formes, le texte peut se concevoir comme un roman qui déconstruit les conventions romanesques à partir d'un sujet inusité: la tentative « d'effacer jusqu'au souvenir, jusqu'à la plus infime trace de Désiré Nisard » (60)¹. *Démolir Nisard* met en scène un auteur (anonyme) qui conçoit le dessein d'écrire un livre entièrement consacré à Nisard pour qu'advienne enfin un livre sans Nisard, libéré de Nisard. Chemin faisant, cet auteur belliqueux emprunte à des sources variées pour tracer un portrait à la fois insolite et tératologique de l'académicien en menant une entreprise littéraire d'une logique absurde implacable où domine l'humour incongru. Si son discours, motivé par la haine, affiche une consistance et une cohérence inébranlables, la construction souple du roman favorise l'hétérogénéité, la fragmentation, l'abondance de citations, la multiplication des fictions ou le montage baroque. Le fait de se concentrer uniquement sur Nisard permet d'accentuer la monomanie de cet auteur et confère ainsi à *Démolir Nisard* une texture plus

1. — Les chiffres entre parenthèses renvoient aux pages de l'édition de référence pour: Éric Chevillard, *Démolir Nisard*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.