

NOTES

- ¹ Alain Badiou, *L'Être et l'événement*, Paris, Seuil, 1988, 570 p.
- ² David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, Paris, Minuit, « Pluriel », 1965, p. 49.
- ³ *Ibid.*, p. 186.
- ⁴ Robert Antelme, avant-propos de *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, « Tel », 1994, p. 11.
- ⁵ *Op. cit.*, p. 29.
- ⁶ *Op. cit.*, p. 58.
- ⁷ *Ibid.*, p. 94.
- ⁸ *Ibid.*, p. 105.
- ⁹ *Ibid.*, p. 108.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 92.
- ¹¹ Entretien L. Kaplan-Marguerite Duras, in Leslie Kaplan, *Les Outils*, Paris, P.O.L., 2003, p. 221.
- ¹² À plusieurs reprises, Leslie Kaplan explique qu'elle tente d'écrire comme Cézanne qui voulait « peindre par tous les côtés en même temps ».
- ¹³ *Ibid.*, p. 106.
- ¹⁴ Leslie Kaplan, « Maurice Blanchot » in *Les Outils*, p. 82.
- ¹⁵ Maurice Blanchot, « L'excès-l'usine ou l'infini morcelé », in *Écrits politiques*, Paris, Lignes Léo Scheer, 2003, p. 177.
- ¹⁶ *L'excès-l'usine*, p. 15.
- ¹⁷ Leslie Kaplan, « Usine, par L.K. et Marguerite Duras », in *Les Outils*, p. 223.
- ¹⁸ Georges Bataille, *La Part maudite*, Paris, Minuit, 1967, p. 31.
- ¹⁹ Jean Daive, *Anne-Marie Albiach l'exact réel*, Paris, Éric Peay éditeur, 2006, p. 14.
- ²⁰ *Ibid.*, p. 11.
- ²¹ Jean Daive, entretien avec Anne-Marie Albiach, in *CCP 5*, 2002/1, p. 5.
- ²² Nous renvoyons à la seconde édition du recueil, intégré à la fin de *Figurations de l'image*, Paris, Flammarion, 2004.
- ²³ Jean-Marie Gleize, *Le Théâtre du poème*, Paris, Belin, 1995.
- ²⁴ *Op. cit.*, p. 10.
- ²⁵ Anne-Marie Albiach, « Notes en marge de l'entretien », in *Niôgues*, n° 3, deuxième trimestre 1991, p. 68.
- ²⁶ *Figurations de l'image*, pp. 82-83.

ÉRIC CHEVILLARD : LE HORS-LÀ DU ROMAN

LIONEL VERDIER ET GILLES BONNET

La bestiole s'est posée sur le cahier¹, s'ensuit l'œuvre d'Éric Chevillard, comme un Non mais ho² matriciel déplié en réciis, contraints d'accepter pour sujets Palafox, Crab ou un hérisson, qui surgissent pour investir le texte. La soudaineté de leur apparition n'a d'équivalent que leur inertie : « posé là, pesant et diffus à la fois », Crab, « cent kilos d'ankylose »³ s'impose en une présence excessive, tout comme le hérisson : « On a compris qu'il serait là tout le temps. Pas moyen de passer outre, quitte à se détourner, quitte à se rallonger / il faut se le coltiner. »⁴ Le roman semble alors se frayer une voix dans le concert des écritures de l'empêchement : parce qu'il prend d'assaut la « table de travail » et qu'il « impose sa présence revêche »⁵, le hérisson tue dans l'œuf le grand projet autobio-graphique du narrateur, tout comme « l'ombre dansante de Palafox sur ce cahier, son bourdonnement énervant et inefficace [...] perturbent à nouveau notre travail d'aujourd'hui. »⁶ C'est en fait un rapport de parasitisme consentant qui s'instaure, la bestiole « tantôt précédée, tantôt poursuivie par la plume » relançant bien sûr l'écriture avide de dire sa contrariété. Il faut écrire de cet intrus qu'est Crab, qui « dans tout autre livre, [...] serait un personnage secondaire » alors qu'il « est le héros unique de ce livre. »⁷ Comme une ob-scénité initiale qui scandalise et intime l'écriture.

Le polymorphisme d'un Palafox ou d'un Crab, la constance du hérisson indéfectiblement « naïf et globuleux » réclament une caractérisation qui puise, elle aussi, aux ressources de l'excès. Seule la répétition,

jusqu'au vertige, semble apte à saisir ces êtres, dès le stade, essentiel, de la nomination : « On se décida finalement pour Palafox, en souvenir de Palafox, duc de Saragosse, né à Saragosse, qui s'illustra surtout par son héroïque défense de Saragosse en 1809. »⁸ La leçon en est cruelle : la désignation a beau se déployer au-delà des limites communes, elle piètine, à l'instar de ce duc bien casanier. Le défaut des langues crève la surface de la phrase comme une incompetence essentielle à la représentation, réduite, fautive de mimésis, à un dérisoire scintillement :

L'océan scintille, c'est un joli spectacle, scintille, miroite, absolument splendide, scintille donc, un rien monotone peut-être, scintille à perte de vue et les heures passent et nulle terre à l'horizon [...] ⁹

Là-bas scintille. Au bout scintille. Scintille magnifique. À deux doigts. À toucher scintille. À toucher enfin là. S'écrase contre la vitre. ¹⁰

La tension vers la caractérisation échoue, malgré une démultiplication de l'étiquette : « voici Faldoni : convert de Faldoni, doublé de Faldoni, farci de Faldoni »¹¹. Comme pour mieux signifier l'échec du patronyme, en vain ressassé, à saisir l'être, le texte en viendra d'ailleurs au calligramme quelques pages plus loin. La désignation répétée feint donc d'accorder sens et existence au réel mais parvient en fait à évacuer le texte en créant en son centre un appel d'air propre à relancer indéfiniment l'entreprise. *L'Amérique* comme signifiant envahit ainsi la page 68 de *La Nébuleuse du Crabe*, s'imposant là encore comme une nécessité – l'ignorer mériterait « insultes » et « coups » – ; jusqu'à ce que Crab évente la « supercherie » : l'Amérique n'existe pas¹². Dès lors, impossible de dresser d'autres portraits-robots de Palafox que « fantaisistes » car « contradictoires » : le personnage, bien qu'excessivement présent, là, tout le temps, demeure « hors de portée »¹³. Découvrant un chien blessé, « nous l'achevons à plusieurs reprises dans la nuit, avec le même pincement au cœur à chaque fois, d'une manchette mortelle à chaque fois »¹⁴ : dans l'univers chevallardien, on ne peut conclure à la réalité ontologique des êtres, si même les verbes perfectifs s'ouvrent incongruement à la répétition.

Conscient de l'échec de la reproduction du même, le texte s'essaie au dépli du paradigme, qui permettrait d'embrasser, en compréhension cette fois, l'objet. La mer ? « elle est salée, rafraîchissante, accidentée,

navigable, naufrageuse, pétrolière, dévorante, poissonneuse, déferlante, hémostatique, grondante », mais malgré tant d'efforts, « anormalement silencieuse »¹⁵. ... Peut-être faut-il ordonner tel dépli en le dotant d'une orientation téléologique comme le peut l'épanorthose. Problème : tout comme Crab, au terme de son tour du monde « se retrouva à son point de départ et considéra non sans amertume qu'il était ridicule d'avoir parcouru tout ce chemin pour en arriver là »¹⁶, la phrase s'offre ironiquement à une circularité maligne :

Il fit entendre son cri, comment dire, une espèce de pialement, ou plutôt de miaulement, ou plutôt d'abolement, ou plutôt de mugissement, nous y sommes presque, de rugissement, ou plus exactement de barrissement, oui, c'est le mot, une espèce de pialement.¹⁷

La digression se constitue donc *a posteriori* comme un excédent, déchet d'une tentative de désignation dont l'échec ostensible abandonne le texte à sa propre logique, de l'ordre de la contamination lexicale et non de l'épanorthose. Le paragraphe consacré à la colle universelle dévoile la préférence accordée à la dérive lexicale sur la gradation sémantique. Le narrateur organise en effet une nouvelle liste des matériaux divers qu'est censée pouvoir coller cette invention géniale. Le progrès impressionne, qui ordonne l'énumération, du simple « carton » au « vent », voire à « la nuit » ; pour autant, l'argument retenu *in fine* pour justifier l'apparition de ce développement au sein du récit tourne brutalement le dos à ce bel ordonnancement des compléments d'objets pour faire le choix, abrupt, de la paronomase : « certainement la meilleure des *colles* et elle *coule* dans les veines de Crab – de quoi se plaint-il ? »¹⁸ Les bestioles glissent, rampent, entraînant avec elles le style de l'auteur en une sorte de reptation lexicale : « Crab se divise, divisé se multiplie, multiplié se répand, répandu se disperse »¹⁹. Les polyptotes témoignent ici d'un véritable système chevallardien, épanadiplose qui serait à la prose ce que la rime enchaînée veut être au vers : Crab s'estimera satisfait quand « il aura donné à la tortue les ailes du faucon, au faucon les cuisses élastiques de la grenouille, à la grenouille la roue du paon, au paon les bois du cerf, au cerf [...] »²⁰.

Ces deux exemples disent justement l'hybridation et la multipli-cité, forme première de cet excès-sortie de soi qui anime des personnages caractérisés par leur « force centrifuge » : « l'influence de Crab sur son

entourage est telle qu'on ne peut l'ignorer, agit sur nous parfoi s à notre insu. »²¹ Tout comme le lexique s'épanche, enjambe la virgule ou la fin d'un paragraphe – voir *Du hérisson* –, la présence en excès du personnage l'incline au débord, car cet « égocentrique irradie »²² : « si Crab se bornait à être lui-même, plein de lui-même et renfermé, sans rayonnement [...] Mais il ne faut pas y songer. »²³ C'est que la colle universelle coule en ses veines, on l'a vu, comme cette sève, « puissante, sous pression, qui engorge et gonfle ses veines » ; dès lors « Crab se ramifie encore [...] pousse de nouvelles branches et les divise, buissonne, comme à chaque fois il en fait trop. »²⁴ Un tel excès de vie emblématise le déploiement par méastase – le texte est crab(e) – de l'écriture chevillardienne qui comme son personnage

avale d'abord ce qui est à portée de sa main, grossit d'autant, et son corps élargi profite de cette envergure nouvelle, trouve en tâtonnant alentour de quoi manger encore, grossit d'autant, progresse ainsi [...], déboule, s'approprie le monde environnant, [...] y est y reste, présence rayonnante [...].²⁵

Si le texte excessif chevillardien s'épanche en métonymies, paronomases ou polyptotes, c'est qu'il sert une poétique du lien, peignant bien plus le passage que l'être pour « créer du réel ainsi en modifiant le rapport convenu entre les choses et les êtres »²⁶. De là le règne des « analogies les plus ténues »²⁷ qui permettent de « tenir le monde dans une formule, (de) court-circuiter les hiérarchies, les généalogies »²⁸. L'excès n'est même plus débord d'un cadre, mais effacement de tout cadre par la puissance poétique du texte qui étire les sèmes respectifs de la *haine* et de l'*orange* à la seule fin de proposer leur comparaison dans la bouche de Crab²⁹. Le roman aborde à « cet espace mental poétique infini, où la vie se poursuit, développe ces formes lacunaires interdites de séjour sur la terre. »³⁰ L'excès comme l'humour et la poésie, étroitement unis ici³¹, parviennent à déchirer « le tissu serré de la réalité »³², autant dire le texte réaliste. Dès lors on peut bien affirmer que « le poussin ébouriffé de l'ampoule électrique [...] attend la nuit pour éclore. »³³

Mais au fait, « décapite, décapote, décalotte-t-on un œuf ? » Si la phrase rampe par paronomase, c'est en quête d'une proie à jamais absente,

comme en témoigne la constance du préfixe privatif dans les trois verbes choisis. La déclinaison, tout en trahissant le caractère excessif d'une présence, renvoie cette dernière à son néant. L'écriture chevillardienne suscite un grotesque inédit, qui tend à saisir la naissance de la bestiole dans l'absence de sens qui l'afflige et la troue, dans sa mort au monde. Le personnage, à l'instar de cette itranie hilarante et tragique des *Chiens écrasés*³⁴ comme littéralement sur la page en une pratique de la variation, ne s'appréhende que dans son ambivalence de mort-vivant, vide-plein de lui-même. « Crab n'est pas en vie, indéniabement, mais de là à prétendre qu'il est mort ? »³⁵ L'œuvre se voudra en effet *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, cet entre-deux, qui d'ailleurs commence, comme les autres, par se poser là : « Comme j'occupe le terrain ! [...] voici que j'y prends mes aises. Je m'étale. Je grandis. »³⁶

La phrase aussi, qui liste les caractéristiques de la bestiole : « acéphale, aptère, anoure, apode, Palafox, absent Palafox, plus de Palafox. Il a filé par là. »³⁷ Comprendons : *par l'a-* privatif qui scande en anaphore la phrase, comme si l'être en excès ne pouvait se dire que par ce qu'il n'est pas : par là il est, par là il fuit. Les noms envisagés sont également révélateurs : *Palacky, Paladu, Palamas, Palatin...* Ontologiquement, Palafox n'est effectivement *pas là*³⁸. Ne bénéficie-t-il pas d'ailleurs, aux prises avec la justice, d'un « non-lieu »³⁹ ? De même Crab est-il ce *Fantôme* du titre, dont certains affirment « qu'il n'existe pas vraiment, simple illusion d'optique »⁴⁰, époux comblé par une « femme absente » et père béat d'« enfants absents »⁴¹. Le personnage en excès est cet Autre/Outre - langage qui résiste à la saisie, sauf à « éclater » ou à « crever » comme Faldoni, rempli de lui-même, c'est-à-dire d'air, du souffle du discours sur lui tenu : « peut-être Faldoni disparaîtra-t-il si nous nous taisons. »⁴² Crab hérite d'un chez soi, mais c'est un « désert immense »⁴³ : de même les blancs séparant les paragraphes peuvent-ils être imputés à la présence du *hérisson* sur le bureau, contraignant la plume d'un Chevillard-Montaigne à s'emmourer autour de cette présence-absence.

Le geste se perpétue, qui institue la répétition en mode d'appartition propre à la présence excessive : « si on l'oublie quelques instants, on ne le tient pas longtemps enfermé dans le néant. »⁴⁴ Jamais on ne se fait ni ne se résigne à la bestiole : aussi semble-t-elle à chaque instant nouvelle, intrus fraîchement débarqué pour perturber l'ordre des choses. Si dans les

faits elle s'inscrit dans l'étendue du récit, son principe même appartient à la répétition, comme épiphanie indéfiniment réitérée. En tant que telle, sa présence s'avère farcie d'absence, en une alternance clignotante de l'ordre, effectivement, de l'illusion d'optique. La présence se love dans l'instant, substance affranchie de la labilité commune : « Mon hérisson naïf et globuleux est seul présent dans cette pièce. J'y suis comme une ombre. Je n'y fais que passer, avec mon vêtement qui fera rire dans dix ans, mes fournitures de bureau qui rejoindront bientôt la hache de silex dans sa vitrine [...] »⁴⁵. La présence en excès se lit dès lors scandaleuse d'occulter toute origine, en s'attachant à la linéarité causale – darwinienne, pour le hérisson – dont est habituellement si friand le roman. S'« il est légitime de se demander si ce hérisson naïf et globuleux n'a pas toujours été là, en réalité »⁴⁶, c'est que Crab, par exemple, « réfute l'un après l'autre ses souvenirs, comme n'étant pas de lui. »⁴⁷

N'étant pas (de) lui : telle est bien la seconde modalité de rayonnement du personnage en excès, qui vient questionner la notion d'*identité*. Le blanc sur la page est tout empli du texte qui précède et qui suit, mais par la négative ; tout comme la statue irradiée, demande que soit pris en compte l'espace qui l'entoure et auquel elle donne sens comme n'étant pas elle. Dès lors, l'énumération de ce que ne trouvera pas à manger le hérisson sur le bureau de l'écrivain (p. 29) prend sens. Le blanc n'existe plus en tant que tel ; il n'est que de n'être pas noir, ce qui déçoit notre appétit de caractérisation du réel, puisque « l'ailleurs est un repère insuffisant de l'ici, comme l'autre est un repère insuffisant du même »⁴⁸. L'autre de la relativité structure le texte, et Crab « scrute le ciel vide, l'horizon déserté, comme à chaque fois : c'est lui ou le monde, l'un en l'absence de l'autre »⁴⁹. S'affirme alors la « suprématie de l'effet de différence sur l'effet de ressemblance, du "faire autre" sur le "faire un" », signe de « la mauvaise visibilité du réel », c'est-à-dire de « l'aspect nécessairement problématique, car non directement représentable de son identité. »⁵⁰ L'omniprésence du hérisson pousse-t-elle l'auteur à envisager l'écriture d'un polar, qu'il faudra forcément l'intituler *Les Absences du hérisson naïf et globuleux*, puisqu'il y sera question d'une chèvre à cinq pattes dénuée de tout hérisson⁵¹... L'allusion autotextuelle – Chevallard a publié *Les Absences du Capitaine Cook* en 2001 – nous met sur la voie d'une lecture globale de l'œuvre. De fait, *Sans l'orang-outan* naît bien de

cette absence omniprésente : « ils ne sont plus nulle part, partout ils ne sont pas, alors que de leur vivant ils n'occupaient pas tous les points de l'espace. »⁵²

La prose de Chevallard incarne cette dialectique en une énonciation spécifique, capable de dire une telle présence-absence : la prétérition, comme écriture du deuil sans cesse contrarié du lien texte-monde. Faute de s'y résoudre tout à fait, on empaillie, Palafox ou l'orang-outan, on se laisse hanter par un fantôme sans consistance, qu'on ne parvient même pas à enterrer pour de bon, la faute aux pompes funèbres... De même, avec la prétérition, je dis que je ne dis pas, je présente et absente le discours dans le même geste énonciatif. Cette vie/mort permet aux manuscrits de jeunesse du narrateur d'apparaître dans *Du hérisson*, mais altérés par l'italique, cette typographie fuyante, encore lisible mais en voie d'horizontalisation, comme promise à la ligne continue synonyme de silence et d'encéphalogramme plat. L'autophagie de l'écrivain-hérisson, qui brûle ses manuscrits pour pouvoir écrire, se donne donc à lire à chaque ligne, contrariée/suscitée par la bestiole, qui me fait dire que je me tais en renonçant à mon projet autobiographique. C'est bien l'origine de l'énonciation qui pose dès lors problème, tant dire que je ne dis pas A n'est pas exactement dire A, pas plus que non-A, mais plutôt comme un A saugrenu, tiers exclu posé là, dans telle formulation : « Entendons-nous : je ne suis pas en train d'avouer que j'attendais ce hérisson naïf et globuleux, que je l'attendais depuis toujours [...] »⁵³. De cette prétérition, proférée sur le mode fantasque d'un *non mais ho !* initial procède la fiction dans l'univers d'Éric Chevallard.

Qu'importe le sujet : qu'il s'agisse de l'agonie de Monsieur Théo dans *Mourir m'entraine*, le premier roman hanté par le fantôme de Beckett, de la poursuite de l'insaisissable Palafox, des états d'âme du gardien de grotte de *Préhistoire*, des danseurs « dans le vide » qui ouvrent le *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, des Faldoni, Pascale Frémondière, Sylvie Masson, et autres « personnages suffisants ou bornés dont l'aplomb renvoie sans cesse (le narrateur) à ses propres défaillances, à son hésitation, à son naufrage »⁵⁴, c'est le même dispositif en excès qui sape tous les niveaux du texte : digressions, chausse-trappes, dépiis saugrenus, comparaisons absurdes, goût de l'incongru et du paradoxal, trucage des stéréotypes.

Prétexte à d'innombrables variations, hypertrophie d'un texte en excès, opérant par bifurcations, digressions, déformations, hybridations, cette fantaisie du récit ne saurait pourtant occulter ce qui, dans le roman de Chevallard, relève d'une inquiétante « méta-phore » (au sens retrouvé par Claude Simon dans *Le Tramway*), c'est-à-dire d'un déplacement de l'écriture vers un *hors-là* du texte, comme s'il s'agissait toujours de prendre le monde et le langage à revers (tel est l'argument d'*Au plafond*), de l'excéder pour en dévoiler l'ob-scénité, le monstrueux, de décentrer en somme la lecture et de confronter ainsi le lecteur (expérience qui est celle aussi du héros de Maupassant), à cette part inquiétante, excessive de lui-même, toujours *hors* et pourtant infiniment *là* – en quoi l'écriture, comme la lecture – le narrateur et le narrataire – ne sauraient se concevoir en dehors de cette expérience excédante. Ce *hors-là*, c'est par exemple le rêve de Furne où fiction et réalité se confondent en une vision effrayante et grotesque : « Furne se dresse dans son lit, ses yeux fouillent l'obscurité (un manchot trousse une femme-tronc) »⁵⁵, ou cette expérience grotesque et tragi-comique à la fois de la mort dans la vie qui est celle de Monsieur Théo : « Mourir m'ennuie, c'est amusant. Le chaud et le froid sans doute. Le sens dans mes membres engourdis l'impatience de la vermine puis, moins précises, tâtonnées, les gammes d'un musicien aztèque »⁵⁶, comme si au fond il n'était d'autre choix que cet *entre* dont nous parle le *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*⁵⁷ :

Nous ne connaissons jamais notre squelette. Parfois, une fracture ouverte nous en donne une vue partielle et décevante puisque c'est là précisément qu'il a cassé, alors que nous aimons en lui sa dureté si secourable à nos chairs défaillantes, le jeu délicat de ses articulations et son sourire imperturbable sous nos plus tristes moustaches. Nos moindres gestes pourrant le mettent à l'épreuve. Ainsi la main qui écrit engage une partie d'osselets qui vaut aussi pour elle-même, indépendamment des tableaux que les mots ordonnent.

Telle serait donc la fonction de ces chausse-trapes et autres digressions : ouvrir le récit à ce *hors-là*, en saturant ses marges, dans une tension toujours reconduite entre ce qui est *hors*, indicible, inquiétant, altérant et ce *là* que sont le réel et la matière même du langage, saturer le récit de ces petites brèches dont parle Chevallard dans un entretien accordé au

Marricule des anges, à propos de la digression et de Lewis Carroll : « Ce qui m'intéresse, c'est justement le moment où dans mon récit une petite brèche s'ouvre dans laquelle je vais pouvoir m'engouffrer sans savoir nécessairement où je vais me retrouver. »⁵⁸

Ni objet, ni sujet dans les récits de Chevallard. Ou plutôt un non-objet et un non-sujet, une « petite brèche » ouvrant sur cet *entre* / *autre* inquiétant, à l'image de ce *hors-là* qui en est la part absente, excédante et excédentaire, en marge, défaut déplié en excès qui ne cesse de déstabiliser les rapports entre la fiction et le réel, jusqu'à rendre insaisissable l'énonciation. Insertion sans guillemets d'autres voix (comme les épithètes du *Démarcheur*), emploi d'un « nous » ou d'un « vous » référant à une entité informelle regroupant narrateur, personnage et narrataire, ce sont les repères habituels du récit qui s'effacent pour laisser place à ce *ça* qui parle, parasitant la fiction, altérant la cohésion de l'énoncé, brouillant l'énonciation. Ainsi dans cette excoissance du *Démarcheur* insérant la vision de « villages engloutis » sous l'effet du réchauffement climatique, après que Monge est chargé par Monsieur Bénigne de rédiger l'épilogue d'une « femme étouffée sous son oreiller » :

Entre tous les objets abandonnés pêle-mêle, tels quels demeurent une cage et un bocal sur le rebord d'une fenêtre. Jolies bestioles gobe-mouches, rouges ou jaunes, à l'oeil rond, vous avez eu grand tort de choisir la première, vous avez bien fait d'opter pour le second... Une peau de lion se rapproche en silence d'une tête d'antilope clouée au mur. Au-dessous d'elle, deux fleurets rouillent parallèles faute de combattants. Plus un chat dans les rues, ni le félin ni l'autre, l'arthritique. L'occupant s'acclimat. Les murènes raffolent des ruelles et la baleine dans la cathédrale fait comme chez elle. Le crabe en visiteur de musée trouve enfin le secret usage de sa démarche latérale, bras derrière le dos, et de ses regards exorbités, que de temps perdu. En revanche, non informé de son affection exacte, l'hippocampe n'obtient toujours pas le moindre embryon de réponse à la question qui le ronge : qui suis-je ?⁵⁹

Comme le laisse entendre l'ouverture du *Caoutchouc décidément*, et dont procédera par défaut tout récit, dans l'excès et le désir d'une saturation de ce vide : « Il n'est rien au sujet de quoi il ne trouve rien à dire ». D'où aussi cette monstrueuse métaphore, dont on pressent qu'elle sous-

tend chaque récit de Chevallard, « premier pas, encore imprécis, vers la construction d'une matrice de monde »⁶⁰ vers le *hors-là* effrayant qu'il désigne et s'efforce de saturer, chaque texte se fabriquant de ces possibles qu'il exclut et ne cesse de charrier.

Le récit se charge de sa part obscure de non-récit, de virtuel, en une sorte de fiction de fiction au regard de laquelle la textualité en excès sur la fable empêche toute illusion du réel. Saturé de ses possibles, de ses rebuts, du flux monstrueux des clichés, de la parole, des voix, c'est paradoxalement l'espace ouvert à l'imaginaire qui empêche la cohérence et la linéarité du récit, le « gonflant » tout comme est « gonflé » le personnage chevallardien, qu'il surgisse tel « le préposé aux inscriptions » du grotesque concours de beauté où est inscrit Palafox (« gonflons vite un petit personnage corpulement aux joues roses »⁶¹), ou qu'il fasse éclater le texte par une acrobatique énumération :

Lorenzo Luzzatto, Dino Luzzatto, Stefano Luzzatto, Pietro Luzzatto, Oneto Luzzatto et Claudio Luzzatto s'agenouillent, sur les épaules desquels se hissent puis s'agenouillent Giorgio Luzzatto, Aldo Luzzatto, Ermanno Luzzatto et Leonardo Luzzatto, sur les épaules desquels se hissent puis s'agenouillent Francesco Luzzatto, Luciano Luzzatto et Silvio Luzzatto, sur les épaules desquels se hissent puis s'agenouillent Carlo Luzzatto et Domenico Luzzatto, sur les crânes desquels se hisse puis s'agenouille le petit Giacquinto Luzzatto. On applaudit les frères Luzzatto.⁶²

L'énumération, la saturation générant le récit procèdent de ce néant qu'ils s'efforcent de cerner de mots sans l'atteindre jamais, dans une parodie dérisoire de création, telle Eve née du « tube de pâte de dentifrice » de Furme, « au lieu de l'éternel et néfaste serpent »⁶³. Épuisant comme autant de leurs les objets qui nourrissent la fiction, la voix narrative ne semble affirmer pour seule motivation du récit que son dehors, ce non-objet et ce non-sujet ouvrant le texte à l'inquiétude du sens, à ce néant qui est aussi son *hors-là*.

Les récits de Chevallard avancent ainsi au gré de leurs bifurcations, comme s'il s'agissait encore et toujours de creuser cette différence ontologique que les mondes fictionnels entretiennent avec le réel, dans cette violence intimement liée à ce « rire qui naît de l'excès » auquel croit

Chevallard : « À un moment, la note est juste. Si on en rajoute, elle devient dissonante. Mais si on persiste, et souvent on n'ose pas persister, cette dissonance étant tellement insupportable qu'on fait vite machine arrière, on invente une musique nouvelle à laquelle on finit par s'accoutumer »⁶⁴. De cette « dissonance » excessive, Chevallard retient comme principes l'inversion et la saturation, en somme l'esthétique d'une narration à rebours où l'excès comme dépassement de la tension entre réel et fictionnel doit ouvrir à cet *hors-là* inquiétant, obscène et monstrueux du récit. D'un côté donc, un non-objet, un non-sujet, une négation qui innerve le récit, comme ce gris, négation de toute couleur qui devient la matière saturant l'ouverture de *Au plafond*⁶⁵ :

Les plus gros nuages sont gris, les plus hautes et vastes villes sont grises, l'éléphant, l'hippopotame, tous les pachydermes sont gris, on les voit de plus loin que le colibri ou le papillon excessivement colorés, or le préjugé demeure qui veut que le gris soit la plus mince manifestation du visible, ce qui se distingue à peine du rien ou s'en rapproche le plus, préjugé si tenace qu'il a d'ailleurs fini par aveugler pour de bon les populations : combien d'hommes et de femmes restent des jours, des mois, des années entières sans voir un éléphant, un hippopotame, comme si de telles bêtes énormes étaient bel et bien devenues imperceptibles.

De l'autre, une jubilation langagière, une ivresse de l'énumération. Si la fiction chevallardienne, quoique ontologiquement narrative, tend à se désigner comme pur effet de texte, dans la sape systématique de ses procédés, elle rejoint en cela d'autres pratiques fictionnelles, celle de Beckett et de des Forêts notamment, refusant la seule recherche formelle pour se situer au point où langue et réel dysfonctionnent. Sans objet ni sujet, sans résistance du côté de la mimésis, le récit en excès prolifère démesurément dans le vide du pensable, instaurant une improbable cohérence fictionnelle dans la temporalité de l'énonciation :

Quand le limaçon et l'hirondelle entrent en collision, de deux choses l'une. Ou bien il va pleuvoir et les insectes dont elle se gave, voûtés comme tous les porteurs d'eau, obligent l'hirondelle à prendre des risques au ras du sol. Ou bien quelqu'un a lancé le limaçon, c'est un amusement cruel. C'est un amusement indigne qui

ne procure pas de grandes joies, mais il peut arriver que l'on ait rien de mieux à faire dans l'immédiat. Le remords qui s'ensuit flotte dans sa cagoule de bourreau, sans feu où rougir ses tenailles. Le sommeil revient vite. À ce propos, si le limaçon dort, lové dans sa coquille, son lancer ne différera pas fondamentalement de celui du caillou, du simple caillou que l'on ramasse pour briser un vitrail ou lapider un importun. Dans le cas contraire, s'il s'en est absenté un instant, la ménagère aussi sort de la sienne pour secouer la salade, attendons qu'il la réintègre. Ça ne saurait tarder, il ne peut pas être bien loin (mais la ménagère a pu fuir avec son amant, ils mènent la grande vie, elle ne reviendra plus). Quoi qu'il en soit, le plus difficile, qui reste à faire, consiste à atteindre l'inondelle. À moins qu'elle ne se place elle-même, obligeamment ou par hasard, sur la trajectoire du projectile, cela exige une adresse peu commune.⁶⁵

Dans cette relance incessante de la fiction, chaque hypothèse suggère la possibilité d'une autre fiction, aussitôt contestée par le récit même ouvrant à un autre possible, à une contre-fiction exhibant le caractère paradoxalement anti-fictionnel du récit. Dans cette dialectique sans fin du *ou* et du *peut-être*, de l'épanorthose impuissante à suturer le récit, l'égarement est la seule loi, la potentialité du discours sans limite, qu'elle se prolonge dans la variation ou dans le paradoxe. Le récit de Chevallard radicalise cet excès de toute fiction : l'épuisement du sens par l'exploitation des possibles de la fiction est en lui-même une fiction. Le récit est à la fois le constat de cet échec et son démenti excessif, démonstratif et moultueux.

Mais au fait, « Décapsule-t-on un oeuf, ou quoi, comment nommer l'opération délicate qui consiste à en faire sauter le quart supérieur, prétendu supérieur, à l'aide d'une cuiller à café ? Décapite, décapote, décalotte-t-on un œuf ? »⁶⁷. La question rend manifeste la question ontologique que le roman chevillardien va convertir en interrogation romanesque. « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » : ainsi commence *L'Innommable* et Beckett de désigner par ce titre et cet incipit la fêlure ontologique que sont l'innommable origine du récit, l'impossible nomination de son personnage narrateur, et la fêlure ontologique que manifeste la fictionnalisation du désastre narratif. Dans les romans de Chevallard, le choix de la fiction est indissociable de la jubilation paro-

dique de la fable, d'une poétique de l'excès épuisant les possibles du récit. Ainsi lorsque Monsieur Théo décrit sa dernière sortie au Jardin des Plantes :

Les allées au cordeau, les parterres, un oisillon mort, c'est la saison... Cadavre ému, yeux écarquillés clos, bec entrouvert, n'y comprenant goutte. Mouches bleues, vertes et noires, sûrement un petit pinson... Oisillon mort dans la main d'un vieillard passe inaperçu, rhumatisme articulaire pour cause. Constaté que je ne savais plus marcher à reculons. Pourtant la meilleure planque. Je n'aurais pas dû sortir. Je ne quitterai plus mon lit. Ce jardin, quelle tristesse, c'est là que j'ai emboîté le pas aux grands autrefois. Maintenant, je sais que les cygnes sont des chameaux avec de l'eau jusqu'aux couilles. Ou des dromadaires. Peu importe. Parfois même le dromadaire se trompe et il encule une chanelle, on l'a vu.⁶⁸

De même que l'on ne se fait ni ne se résigne à la bestiole, on ne peut échapper à ce *hors-là* qui est la visée et la matière même du roman, d'une nudité à la fois cruelle et banale :

Crab devait mourir de son cancer. Les médecins lui donnaient deux mois. Lorsqu'il fut écrasé par un autobus. Il n'y a vraiment pas moyen de faire des projets sur cette Terre.⁶⁹

Ce *Non mais ho* matriciel que les romans ne cessent de déplier en récits, c'est l'agonie inaugurale de *Mourir m'ennuie*, une paronomase entraînant dans son excroissance dérisoire (de la mort au rhume), l'involution de la négation qui engendre tout récit, dans son insignifiance, dans l'élision grotesque mais grammaticalement nécessaire du pronom sujet devenu objet : « je parle comme un qui peut mourir à tout instant, toutes affaires cessantes »⁷⁰. S'il est un point aveugle du roman, son *hors-là*, c'est bien cette causalité incongrue qui s'enraye dans sa propre nomination, cette causalité absurde qui est l'intolérable même de notre être au monde. Et il n'est pas de récit de Chevallard qui ne soit creusé par une négation poussée à l'excès. Ainsi de la femme de Crab ou de ce pays fantaisiste dans les *Absences du capitaine Cook* :

Crab vit avec une femme absente. C'est au demeurant la plus douce et la plus gentille des femmes absentes, de loin la plus charmante.

Sans mentir, entre toutes les femmes qu'il n'a jamais vues, elle est celle dont l'absence le fait le plus cruellement souffrir. Crab n'échangerait son sort contre celui de personne. Cet amour illumine sa vie. Il est le plus heureux des hommes.⁷¹

Il est un pays lointain où le silence règne sans partage ; le pas de ses habitants ne résonne pas sur les dalles ni le galop des chevaux sur les chemins de terre sèche, nulle voix ne s'y fait entendre [...].⁷²

En ce sens, le personnage chevillardien, mélange de jubilation extatique et de destruction sans retour, plus qu'un personnage, est le lieu de cette explosion de l'intolérable. Il semble se créer sans scrupule aucun pour la cohérence du récit. Crab n'est au fond qu'une fiction dans laquelle l'individualité est détruite dans un ricanement, enfermé dans une ipséité sans fond, à la fois comme Palafox ou Faldoni « être-autre d'un même » et « être-différent d'un semblable »⁷³, quand il n'est renvoyé à une altérité plus radicale.

D'où peut-être ce goût pour les bestiaires qui n'est pas sans rappeler le *Bestiaire* de Jules Renard ou, plus sûrement, la seconde partie du quatrième des *Chans de Maldoror*. C'est pourquoi, dans la création sans redite à laquelle rêve Furne, « tous les animaux auront leur rôle à jouer, les animaux mésestimés, nos frères d'infortune, chiens gâchés et rats puants »⁷⁴. Ce sont « les seuls témoins dignes de foi, contemporains de tous les hommes, passés à travers les mailles de l'histoire. Ils persévèrent. Ce sont eux qu'il faut regarder pour savoir à quoi ressemble le monde de toute éternité »⁷⁵. Quant aux documents que possède Crab, ils attestent de cette animalité originelle :

[...] le mille-pattes était un malin, jadis, à l'origine des temps, et l'oie une lumière, et les conférences du buffle attirait un public nombreux, composé d'abeilles et de linottes, la puce ne buvait pas encore, l'ours était théologien par vocation, le chat cosmographe, l'orang-outan jouait aux échecs, la tortue se mêlait de philosophie, le homard trafiquait en politique.⁷⁶

Sous le personnage (et dans les interstices du récit), point, dans un excès contenu, la présence invisible et inquiétante de l'animal. Crab, Palafox, le « hérisson naïf et globuleux » qui fait irruption sur la table

d'écriture, révèlent cette part d'excès qui traverse de manière inquiétante le personnage, cet « autre » absolument innommable, dont l'étrangeté excède toujours ce que l'on pourrait en dire. Créature surnuméraire, en excès et de surcroît entravant la narration, l'animal – tout comme le hérisson dévorant la gomme de l'écrivain – phagocyte insensiblement l'espace du récit : « Pas moyen de passer outre, quitte à se détourner, quitte à se rallonger, il faut se le coltiner. De toute façon, si on l'oublie quelques instants, il resurgit, on ne le tient pas longtemps enfermé dans le néant »⁷⁷. L'auteur doit accepter le hérisson comme une part essentielle de lui-même, comme « un organe vital », « un membre, une troisième main qui s'ouvre et se ferme comme les deux autres »⁷⁸. Le personnage du récit chevillardien est en quelque sorte cet organe impensé, obscure métaphore d'un récit qu'il dévore, toujours *hors-là*, en excès, toujours au-delà du sens et de la représentation.

C'est pourquoi le personnage, excédé par sa part d'animalité, excède sa désignation par un nom propre, refusant ainsi peu ou prou toute nomination, toute existence. Le propre de Crab, avec cette étrange éulsion du féminin, du *e* qui maintient l'hésitation entre l'homme ou l'animal, est précisément de n'avoir pas d'existence propre. Il en va de même de Faldoni, sur un autre plan, de Crab, personnage de *Un Fantôme* et de *La Nébuleuse du crabe*, entité nébuleuse et spectrale, ou encore des métamorphoses de Palafox sur lesquelles se penchent les « deux éminents zoologues » Pierpont et Baruglio, ainsi que le professeur Zeiger, ornithologue, Cambrelin l'ichtologiste. Crab envie « la bêtise des bêtes, leur vie strictement organique – sans l'horreur des organes – et sensuelle – sans l'effroi des sens » et désire s'abandonner « à la folie hagarde, rêveuse, du poulpe le plus mou, du lézard le plus plat, de la plus lente des chenilles »⁷⁹. Échappant à la nomination, le personnage espère se soustraire, en parasitant le récit, au poids de la pensée, s'enfoncer dans une animalité qui n'est autre que l'épreuve de son irréductible étrangeté, de son innommable. L'animal parasite la marche du récit. Il en dévoile, par sa présence excédante et surnuméraire, les codes, les rouages. Il est, comme le hérisson, « une pièce maîtresse du système en vigueur grâce à quoi tout le reste roule »⁸⁰. Le récit en crabe se creuse de ses absences, laissant le lecteur pris au piège de l'impossible saturation, de l'impossible suture du langage et du réel, en une fiction de fiction excédant toute saisie :

Crab, s'il avait à choisir entre la surdité et la cécité, n'hésiterait pas une seconde et deviendrait sourd sur-le-champ. Pourrant, il met la musique très au-dessus de la peinture. [...] S'il avait ensuite à choisir entre perdre l'oeil droit et perdre la main droite, il sacrifierait son oeil droit. De même, s'il lui fallait opter pour son oeil gauche ou sa main gauche, il garderait celle-ci. Il la garderait aussi plutôt que son oeil droit. Plutôt que son oeil gauche, il garderait sa main droite. Mais demandez-lui de choisir entre ses deux yeux et ses deux mains, lui qui prétendait préférer chacune de ses deux mains à chacun de ses deux yeux, il renoncera sans peine à ses deux mains pour conserver ses deux yeux.⁸¹

Au bout de ce raisonnement funambulesque, le récit radicalise l'absurde de l'incongru, légèrement effrayant de la logique érigé en loi ontologique, où chaque différence entraîne inéluctablement l'impossibilité de son contraire :

S'il est parvenu à la conclusion que le chien supplantait l'aiguille, dans l'absolu, que le chien est globalement supérieur à l'aiguille, et qu'il doit recoudre un bouton, Crab utilise le chien. On ne manque pas de lui faire remarquer alors, en le voyant peiner sur son ouvrage, qu'avec une aiguille il en serait déjà venu à bout. Et Crab est obligé de lâcher son chien sur ces malins pour leur prouver qu'il a raisonné juste, et même puissamment.⁸²

La suite des romans de Chevallard peut être lue comme l'entreprise démesurée de saturation des possibles du genre narratif, une vaste *saturation* dynamisant par un excès de fiction les codes, les formes et les illusions du fictionnel. Saturation des formes et variations satiriques où chaque livre se veut contre-ordre, *hors-la-loi*, la discontinuité farcesque du récit en ses coq-à-lâne cherche pourrant, dans le vertige de la fantaisie, dans la violence sous-jacente au récit, une assise du sens. Ainsi ce que dit Chevallard de Balzac dans *Le Matricule des anges* à propos d'*Oreille rouge* :

Je suis un farouche adversaire du réalisme en littérature. Cependant, quand je me retrouve aux prises avec une réalité aussi étrangère, aussi stupéfiante, aussi invraisemblable que celle du Mali, j'ai plutôt l'impression de baigner dans un univers fantastique. Curieusement, j'ai la même sensation quand je lis Balzac

[...] Je n'aime d'ailleurs pas Balzac en tant qu'écrivain réaliste. Je l'aime en tant qu'inventeur d'un monde qui pourrait être une contrée de Grande Carabagne⁸³.

C'est cette logique du roman réaliste que retourne justement, par l'excès et jusqu'à la saturation, le récit de Chevallard.

Par cet excès de fiction qui est aussi fiction en excès, Éric Chevallard occupe ainsi une position singulière dans le paysage du roman contemporain : tout comme la nouvelle fut au XIX^e l'extroite de l'imaginaire bridé par l'exigence réaliste du roman, le récit de Chevallard – ou plus exactement ses formes excédentaires et toujours à la marge, dynamisant genres et codes par la farce de leurs conventions : séquences (*La Nebuleuse du Crabe*), explorations parodiques de la fiction autobiographique (*Du hérisson*) ou du récit de voyage (*L'Oreille rouge*), pastiche de Grimm (*Le Vaillant Petit Tailleur*), relecture de Beckett (*Mourir m'ennuie*), brefs « narrats » (*Scalps, L'Etat avancé du squelette*) – concilie l'extension du genre voulue par le Nouveau Roman et l'extravagance fantaisiste et romanesque (qui n'est pas sans rappeler une autre filiation, celle de Raymond Roussel dans *Locust Solus*), deux manières en somme et peut-être antagonistes d'enfreindre les contraintes de la narration et d'écarter les limites du genre.

NOTES

- ¹ Éric Chevillard, *Palafox*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2003 [1999], p. 167. Désormais abrégé en *P*.
- ² Éric Chevillard, *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2007, p. 13. Désormais abrégé en *DH*.
- ³ Éric Chevillard, *La Nébuleuse du crabe*, Paris, Minuit, 1993, p. 107. Désormais abrégé en *NC*.
- ⁴ *DH*, pp. 47-48.
- ⁵ *Ibid.*, p. 168.
- ⁶ *P*, p. 167.
- ⁷ Éric Chevillard, *Un Fantôme*, Paris, Minuit, 1995, quatrième de couverture. Désormais abrégé en *F*.
- ⁸ *P*, p. 13.
- ⁹ *NC*, p. 69.
- ¹⁰ *F*, p. 56.
- ¹¹ « Faldoni » p. 21, in *Scalps*, Montpellier, Fata Morgana, 2004.
- ¹² *NC*, p. 70.
- ¹³ *P*, p. 54 et 61.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 68.
- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 113-114.
- ¹⁶ *F*, p. 97.
- ¹⁷ *P*, p. 15.
- ¹⁸ *NC*, p. 108 ; nous soulignons.
- ¹⁹ *F*, p. 83.
- ²⁰ *NC*, p. 23.
- ²¹ *F*, p. 25 et 10.
- ²² *DH*, p. 221. Cf. *ibid.*, p. 221 : « [...] l'air reste limpide alentour, et plus lumineux même. Le hérisson naif et globuleux est un soleil. Plus étroite est sa contrition, plus poussée son introspection, plus il rayonne. »
- ²³ *F*, p. 10.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 51.
- ²⁵ *Ibid.*, pp. 142-143.
- ²⁶ *DH*, p. 80.
- ²⁷ *F*, p. 33.
- ²⁸ *DH*, p. 80.
- ²⁹ Même chose pour le chien et l'aiguille, l'exil et la lecture : voir *NC*, p. 8.
- ³⁰ « Écrire pour contre-attaquer », entretien d'Éric Chevillard avec O. Bessard-Banguy, *Europe*, n°868-869, août-sept. 2001.
- ³¹ Voir « Le monde selon Crab », entretien d'Éric Chevillard avec R. Robert, *Les Inrockuptibles*, n° 47, juillet 1993 : « Je crois que l'humour est la seule véritable force offensive et défensive de l'homme. Il est de même nature que la poésie, il déstabilise un instant la réalité, il la met en doute. »
- ³² « Écrire pour contre-attaquer » : « Il y a le tissu serré de la réalité, et l'humour soudain le déchire. » Cf. *DH*, p. 72 : le narrateur souhaite « faire oublier la présence du hérisson naif et globuleux », « mais il n'est pas simple d'extraire du tissu serré de la réalité, sans effilocheur celui-ci ni le déchirer, un hérisson naif et globuleux. »
- ³³ *DH*, p. 40.

- ³⁴ Texte inséré dans ... *qui riva le dernier*, Montélimar, Voix d'encre, 2006, pp. 13-37.
- ³⁵ *NC*, p. 107. O. Bessard-Banguy évoque le thème de la mort comme l'une de ces bestioles ici aperçues dans leur présence excessive : « Si la mort est ainsi le grand thème central, obsessionnel, des livres de Chevillard, c'est qu'elle est l'évidence même, et qu'elle s'impose avec cette force que ne connaît pas le vivant. » (*Le Roman ludique*, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2003, p. 214.)
- ³⁶ *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, Montpellier, Fata Morgana, 2007, p. 66.
- ³⁷ *P*, p. 47.
- ³⁸ Valère-Verlan Novarina évoque de façon similaire la « présence muette » de l'homme en termes de « là-pas » (*La Scène*, Paris, P.O.L., 2003, p. 112).
- ³⁹ *Ibid.*, p. 90.
- ⁴⁰ *F*, p. 133.
- ⁴¹ *NC*, pp. 81-82.
- ⁴² « Faldoni », p. 20 et 30.
- ⁴³ *NC*, p. 71.
- ⁴⁴ *DH*, p. 49.
- ⁴⁵ *Ibid.*, p. 228. Voir P. Jourde, *La Littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, 2002, « L'œuvre anthume d'Éric Chevillard », pp. 299-300 : « L'écrivain est confronté au même problème que le mystique et le suicidaire : attendre l'intensité dans cet instant sans étendue et sans durée, suspendu entre être et néant. Tout discours s'étaie et se soumet aux lois de l'entropie. L'écrivain devrait toujours être un magicien qui tire un lapin de son chapeau. »
- ⁴⁶ *DH*, p. 140.
- ⁴⁷ *NC*, p. 38.
- ⁴⁸ Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 22.
- ⁴⁹ *F*, p. 24.
- ⁵⁰ C. Rosset, *L'Objet singulier*, p. 21.
- ⁵¹ *DH*, p. 83.
- ⁵² Éric Chevillard, *Sans l'orang-outan*, Paris, Minuit, 2007, p. 31 ; nous soulignons.
- ⁵³ *DH*, p. 35.
- ⁵⁴ Éric Chevillard, *Scalps*, « deuxième de couverture », 2004.
- ⁵⁵ Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, Paris, Minuit, 1992, p. 43.
- ⁵⁶ Éric Chevillard, *Mourir m'enrhume*, Paris, Minuit, 1987.
- ⁵⁷ Éric Chevillard, *Commentaire autorisé sur l'état de squelette*, « deuxième de couverture ».
- ⁵⁸ *Le Matriçule des anges*, n° 61, mars 2005, p. 21.
- ⁵⁹ Éric Chevillard, *Le Démarcheur*, Paris, Minuit, 1988, pp. 58-60.
- ⁶⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio Essais », 1999, p. 36.
- ⁶¹ *P*, p. 164.
- ⁶² *P*, p. 95.
- ⁶³ Éric Chevillard, *Le Caoutchouc décidément*, p. 75.
- ⁶⁴ *Le Matriçule des anges*, p. 17.
- ⁶⁵ Éric Chevillard, *Au plafond*, Paris, Minuit, 1997, p. 7.
- ⁶⁶ Éric Chevillard, *Le Démarcheur*, pp. 85-87.
- ⁶⁷ *P*, p. 7.
- ⁶⁸ Éric Chevillard, *Mourir m'enrhume*, pp. 9-10.
- ⁶⁹ *NC*, p. 72.
- ⁷⁰ *M*, p. 8.