

Figures du narrateur suspect dans *L'œuvre posthume* de Thomas Pilaster et *L'auteur et moi* d'Éric Chevillard

Pascal Riendeau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/fixxion/305>

DOI : [10.4000/fixxion.305](https://doi.org/10.4000/fixxion.305)

ISSN : 2295-9106

Éditeur

Ghent University

Référence électronique

Pascal Riendeau, « Figures du narrateur suspect dans *L'œuvre posthume* de Thomas Pilaster et *L'auteur et moi* d'Éric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine* [En ligne], 22 | 2021, mis en ligne le 15 juin 2021, consulté le 17 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/305> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/fixxion.305>

Ce document a été généré automatiquement le 17 février 2022.



Les contenus de la *Revue critique de fixxion française contemporaine* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Figures du narrateur suspect dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et *L'auteur et moi* d'Éric Chevillard

Pascal Riendeau

- 1 L'œuvre romanesque d'Éric Chevillard ouvre la voie à de nombreuses explorations sur toutes les formes de suspicion narrative ou de contestation de l'autorité narrative. Mon article vise à étudier les variations narratives et à comparer *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) et *L'auteur et moi* (2012) dans le dessein de mieux comprendre comment Chevillard – qui multiplie les façons de tromper le lecteur – crée de nombreuses figures incarnant le mensonge ou la mauvaise foi. En reprenant les distinctions terminologiques d'Ansgar F. Nünning (2005), j'é mets l'hypothèse que les différentes figures de narrateurs (*non fiable, indigne de confiance*) imaginées par Chevillard aident à repousser les frontières de l'analyse romanesque. Pour *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* et *L'auteur et moi*, c'est surtout au sein du péri-texte que l'on trouve les manifestations les plus complexes du mensonge et de la mauvaise foi qui font fléchir la fiabilité narrative. Afin de mieux saisir cette complexité narrative (fiabilité, suspicion), il me paraît également important de ne pas négliger les liens explicites tissés entre les deux romans principaux et *Palafox* (1990), *Du hérisson* (2002), *Oreille rouge* (2005), *Démolir Nisard* (2008) ou *Le désordre azerty* (2014). De brèves incursions dans ces textes devraient procurer une meilleure compréhension des stratégies narratives et théoriques élaborées par Chevillard.
- 2 S'intéresser à l'absence de fiabilité du narrateur nécessite de replacer ce processus à l'intérieur de la transmission narrative et de bien rappeler son "aspect contractuel"¹. Parmi les raisons qui expliquent un intérêt de plus en plus marqué pour la narration non fiable, on peut mentionner les problèmes théoriques qu'elle pose ; la place qu'elle occupe à l'intersection de l'éthique et de l'esthétique ; sa présence marquée à la fois dans les corpus littéraires moderne et postmoderne². Préconisant une méthode rhétorique et cognitive, Nünning a ouvert la voie à une meilleure compréhension du phénomène en établissant des distinctions nécessaires entre un narrateur non fiable ou

unreliable (qui s'éloigne des faits ou de la vérité) et indigne de confiance ou *untrustworthy* (dont le jugement n'est ni sûr ni sage). Il importe surtout de bien déceler les signes de suspicion et de dégager les significations de cette pratique.

- 3 Dans un long article sur la fiabilité du narrateur, Frank Wagner passe en revue les plus importantes propositions théoriques sur le sujet. En conclusion, il propose, “[p]our éviter tout excès normatif en la matière [...], de ne plus parler de narrateur *non fiable*, mais simplement de narrateur *suspect*”³. Il avait précédemment dressé un constat sur la prépondérance des narrateurs suspects dans la littérature française de l'extrême contemporain :

Certes, la littérature narrative de ces dernières décennies ne tend plus au même degré à entraver le déroulement de la fabula, ni à obérer le fonctionnement de l'illusion référentielle au nom d'un credo littéraliste non dénué parfois d'une certaine pesanteur didactique ; mais force est de constater que les narrateurs non fiables et/ou indignes de confiance continuent de s'y manifester, voire y prolifèrent de plus belle.⁴

- 4 Les modèles théoriques, parfois très séduisants, méritent d'être mis à l'épreuve de textes qui s'écartent des normes de la littérature narrative. Pour illustrer son propos, Wagner cite, à titre d'exemple, des œuvres de Jean Echenoz, de Tanguy Viel et d'Éric Chevillard. Si la prolifération dont parle Wagner doit être mieux explorée, on peut déjà trouver dans l'œuvre de Chevillard des variations multiples sur les narrateurs suspects en tout genre, mais surtout sur les commentaires qui accompagnent les diverses positions narratives.

Qui croit Chevillard ?

- 5 L'ensemble de l'œuvre narrative de Chevillard mise sur la méfiance que l'on doit entretenir à l'égard des narrateurs, tout en refusant de souscrire aux principales conventions romanesques. Il n'est pas risqué d'affirmer que les romans de Chevillard sont narrés par des individus suspects, dont l'authenticité ou la fiabilité peuvent aisément être remises en question. Le premier élément suspect, c'est le roman lui-même. Bien que l'éditeur (Minuit) leur accole la mention générique “roman”, les textes narratifs de Chevillard rejettent presque toute forme d'appartenance aux grandes traditions romanesques. Chevillard ne cède que sur certains traits (par exemple, attribuer un nom à son personnage, comme il l'explique dans *L'auteur et moi*), qu'il tourne souvent en dérision. Cela se manifeste notamment par la récurrence d'un personnage nommé Albert Moindre. La reprise de ce nom ne rend pas ce personnage unique, puisque ses caractéristiques changent avec chaque nouvelle fiction. Cette prédilection pour la répétition onomastique fait de toutes les variations d'Albert Moindre un être de papier polymorphe qui n'est pas sans rappeler l'énigmatique Palafox, dont l'identité se transforme si souvent à l'intérieur du récit homonyme⁵ que c'est son insaisissabilité même qui le définit le mieux. Chevillard ne récuse pas la fiction, mais insiste peu sur le romanesque thématique — s'il ajoute des caractéristiques communes comme les surprises ou les rebondissements, il en minimise rapidement la portée ou la pertinence. Toutes ces entorses au récit conduisent aussi à reconsidérer la fiabilité de celui qui le narre.
- 6 En exposant ainsi les conventions romanesques, Chevillard leur fait perdre leur fonction première, tout en contribuant à accentuer les effets d'incertitude. Un grand

espace s'ouvre alors pour le mensonge, la mauvaise foi et l'absence de fiabilité narrative. Comment croire un narrateur qui se contredit ? Comment croire un narrateur qui ne croit pas à ce qu'il dit ? *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster et L'auteur et moi* possèdent plusieurs attributs communs : le narrateur qui commente le roman, le rapport qu'il entretient avec son *alter ego*, la multiplicité des récits et les analyses de l'écriture qui forcent le lecteur à douter de l'authenticité du narrateur fictionnel racontant des histoires presque toujours invraisemblables. Chevillard crée des liens – parfois assez évidents, parfois très subtils – d'un texte à l'autre qui se rapprochent d'un processus rhizomatique. Une phrase, une citation, une scène ou un personnage d'un univers fictionnel apparaissent dans un autre univers et subissent ainsi une transformation notable. En passant dans un nouveau texte, une nouvelle signification se crée, qui diminue parfois le degré de fiabilité. Ce qui distingue *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster et L'auteur et moi*, ce n'est donc pas tant le caractère suspect du narrateur ni la présence du commentaire dans la fiction, mais bien l'abondance et la systématité du discours métatextuel.

Qui était Thomas Pilaster ?

- 7 *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* consiste entièrement en une édition critique d'œuvres inédites d'un soi-disant célèbre écrivain appelé Thomas Pilaster. Les courts textes ont été rassemblés par l'écrivain Marc-Antoine Marson⁶, un ami du défunt. L'ouvrage se construit en juxtaposant plusieurs écrits hétérogènes narratifs et non narratifs. Divisé en dix chapitres, le roman commence, à l'instar de toute édition critique savante, par une "Préface", suivie d'une "Note sur la présente édition", puis de sept chapitres formés d'œuvres, privilégiant les formes brèves, qu'aurait écrites l'auteur fictionnel (dont "Journal 1952", "Autant d'hippocampes", "Carnet 1991" et "Capacités réduites"), et il se termine enfin par une "Chronologie". Tout en rassemblant et colligeant divers écrits (journal intime, carnet, nouvelle policière, aphorismes, haïkus, monologue dramatique), Marson construit un véritable récit de la vie de Pilaster et de l'amitié qu'il disait avoir pour lui à travers la préface, les notes et les notices. Le péri-texte occupe une place en apparence disproportionnée – environ un tiers de l'ouvrage. Éditeur de l'ouvrage et narrateur du roman, Marson, contrairement aux biographes qui parlent à la troisième personne, ne cherche pas à effacer son énonciation subjective ; il la met plutôt en valeur en donnant un contrepoint à ce qui aurait fait la gloire de Pilaster de son vivant. Le narrateur commente ses textes avec désinvolture, condescendance ou mépris, tout en concédant, à l'occasion, qu'il a mérité les éloges reçus. Le discours de Marson est conçu pour que le lecteur voie en Pilaster un grimaud, alors que lui serait un grand écrivain que l'on mésestime. Se manifeste alors plus clairement le conflit existant entre les deux hommes, notamment la jalousie de Marson, vraisemblablement amoureux de Lise, la compagne de Pilaster. À travers ce conflit, s'exprime une série de propositions ambivalentes où percent le mensonge et la mauvaise foi – celle dont Marson fait preuve représente un véritable piège. Les circonstances entourant la mort de Pilaster sont mystérieuses ; quinze ans plus tôt, Lise est également morte des suites d'un étrange accident. Chaque fois, on devine que Marson pourrait être considéré comme un suspect sérieux dans ces histoires.
- 8 La préface s'ouvre sur une véritable proposition éthique : "La question restera posée : doit-on ou non publier après sa mort les œuvres inédites d'un écrivain à tort ou à

raison tenu pour important, lorsqu'il n'a pas exprimé de vœu en ce sens ?”⁷. Il s'agit d'une formulation rhétorique conventionnelle qui donne l'impression de s'inscrire dans une continuité : la question *restera* posée, comme si elle devait se poser à chaque fois. En fait, l'attaque se trouve ironiquement piégée : se demander s'il est acceptable ou non de publier de façon posthume les récits inachevés ou les textes mis de côté — écrits sur une période de quarante-cinq ans — d'un auteur dont on semble mettre en doute l'importance n'est pas une question qui émane d'un éditeur typique. Ce que cette proposition indique, c'est que le texte glisse rapidement du côté de la dérision. Comment peut-on bien juger l'œuvre de Pilaster si celui qui nous la présente ne possède pas la crédibilité nécessaire pour le faire ? Écrivain lui-même, Marson exhibe pourtant tous les signes d'un lecteur très compétent⁸. Ses explications sur l'esthétique, le style ou les principaux procédés littéraires de Pilaster témoignent d'aptitudes analytiques considérables. S'il est suspect, ce n'est donc pas qu'il ne sait pas lire les textes correctement, mais plutôt (preuve qu'il est indigne de confiance) qu'il choisit de le faire à partir d'un préjugé défavorable, ce qui colore l'ensemble de son évaluation.

- 9 On constate rapidement que les belles préoccupations morales de Marson sont de la poudre aux yeux et que son édition critique tend davantage vers le dénigrement, car les deux questions qui suivent immédiatement la question initiale minent sa crédibilité et remettent en cause sa légitimité : “Doit-on même renoncer à les publier s'il a exprimé le vœu contraire et réclamé leur incinération ? Pourquoi en ce cas, demandera-t-on, ne s'est-il pas chargé lui-même de la sale besogne ?” (EP 7). Le narrateur exhibe des signes de mauvaise foi dès la troisième phrase : l'emploi de *sale besogne* paraît déplacé ; ce registre ne sied pas normalement à un tel discours éditorial. Si ce détail peut passer inaperçu, il n'est que le premier d'une série de signes qui percent dans toutes les interventions de Marson, montrant à quel point il est indigne de confiance. C'est donc par l'accumulation de tous ces énoncés incertains que l'on réussit à confirmer — assez rapidement — le caractère suspect du narrateur. Dans le reste de la préface, ce dernier accentue surtout son rôle dans la vie et l'œuvre de Pilaster, au détriment de ce dernier, ce qui peut d'abord nous laisser croire que nous sommes face à un narrateur retors.
- 10 La continuité narrative se trouve dans la biographie de Pilaster recréée par Marson au sein de la “Préface”, puis de la “Chronologie”, qui retrace de manière plus succincte les repères biographiques importants de l'auteur décédé. La vie de Pilaster doit son intérêt au lien qu'elle entretient avec celle du biographe, ce qui donne lieu à de nombreuses digressions qui visent à mettre en valeur l'œuvre de Marson plutôt que celle de Pilaster. Ailleurs, les digressions font perdre le fil logique : plus de la moitié du paragraphe sur la petite enfance de Pilaster (dans les années 1930) porte sur un récit écrit en 1976. La “Chronologie” reprend aussi des lieux communs — par exemple : que faisait cet auteur durant la guerre ? — pour les ridiculiser : “On cherchera en vain une allusion à la guerre et à l'occupation dans l'œuvre de Pilaster (maréchaliste en 40, il acclame de Gaulle à la Libération)” (EP 180). Une telle remarque vise à débusquer le collaborateur, du moins laisse-t-elle sous-entendre que ce silence est louche. À l'intérieur d'un constat en apparence tout à fait raisonnable (aucune allusion à la guerre), Marson ajoute une précision invraisemblable et peu crédible : en mai 1940, au moment de l'invasion de la France par l'Allemagne, Pilaster n'avait pas encore 6 ans. Ce dernier exemple incongru prouve à nouveau que Marson, fin lecteur de littérature, recèle une considérable mauvaise foi.

- 11 L'attitude générale de Marson dans son édition critique soulève plusieurs questions éthiques qui font resurgir cette mauvaise foi. L'exemple le plus flagrant se situe dans la "Notice" d'"Autant d'hippocampes". Pilaster avait déjà publié un recueil d'aphorismes homonyme en 1967, mais comme il ne s'est pas débarrassé de ses "brouillons" — une centaine de formules analogiques avaient été mises de côté —, Marson choisit d'intervenir et de transformer l'œuvre : "nous avons rassemblé ici, sous le même titre, les chutes, les scories, le rebut, tout ce qu'il renonça à y faire figurer" (EP 80). La position de hauteur est renforcée par sa propension à adopter une attitude vindicative (mais transparente) qui ne cesse de souligner l'insignifiance d'un passage ou la médiocrité de l'ensemble : "ce genre d'aphorismes dont, ayons la franchise de le reconnaître, la portée philosophique est nulle et la portée poétique presque aussi courte" (EP 81). Les aphorismes de Pilaster — comme les extraits du "Journal 1952" — sont présentés tel un assortiment d'énoncés banals, de clichés, que les remarques de l'éditeur nous incitent à lire en ce sens.
- 12 Comment déterminer si les formules analogiques du recueil possèdent une richesse philosophique ou poétique, d'autant plus que Marson — peu préoccupé par ses flagrantes contradictions — affirme que le recueil *Autant d'hippocampes* (1967) était son plus réussi ? Autre signe de mauvaise foi, Marson ne donne à lire que les formules analogiques que Pilaster n'a pas incluses ; il ne compare pas celles qu'il juge mauvaises à celles qui ont déjà été publiées. Il n'est pas certain qu'elles n'aient pas été pas considérées comme valables par leur auteur ; on peut écarter un texte pour de multiples raisons. Inspirées du bestiaire, les formules d'"Autant d'hippocampes" surprennent : "Le canari n'a pas touché au blanc de son œuf" (EP 86), ou intriguent : "Le paon se marie à l'église" (EP 85). Bien que l'éditeur des textes posthumes ait procuré un mode d'emploi pour construire ces formules dans la "Notice", la compréhension de chacune d'entre elles ne paraît pas aussi limpide. Dans le dernier exemple, la métaphore ne se laisse pas saisir d'emblée. On trouvera pourtant une explication à l'énigme du paon dans un ouvrage ultérieur, *Du hérisson* (2002). C'est ce détour vers un autre roman qui nous autorise à nous interroger sur ce que Marson expose comme les scories de l'œuvre de Pilaster⁹.
- 13 Écrivain imbu de lui-même, le narrateur anonyme (à moins qu'il ne s'agisse encore d'Albert Moindre) du roman *Du hérisson* est constamment interrompu dans son projet d'écrire sa vie parce qu'un hérisson naïf et globuleux apparaît sur sa table de travail. Personnage obsessionnel comme tant d'autres narrateurs chevillardiens, l'auteur au hérisson exprime son irritation de plusieurs manières, mais l'incompréhension qu'il suscite chez ses lecteurs atteint des sommets. Il en veut pour preuve les formes gnomiques insérées dans ses textes et restées incomprises. Il en cite quatre, toutes reprises de l'ouvrage fictionnel "Autant d'hippocampes". Nourris des précédents, les romans de Chevillard sont poreux et laissent entrer des extraits dans un nouveau contexte, mais il est improbable que deux personnages de fiction différents aient écrit les mêmes formules analogiques. Le narrateur se résigne à fournir à son lecteur obtus un éclaircissement sur "Le paon se marie à l'église", dont le sens est peut-être le moins immédiatement accessible :
- et il me somme de m'expliquer, de lui expliquer, alors je m'exécute, gentiment, je lui rappelle que le paon fait la roue pour séduire sa femelle et s'unir avec elle. [...] Donc, le paon fait la roue dans le but d'épouser la femelle (c'est une image), et cette roue ocellée, versicolore, éblouissante, évoque à s'y méprendre un vitrail en rosace. Voilà, le paon bâtit une église *ex nihilo* dans laquelle il attire la femelle qu'il convoite

afin de s'unir avec elle. Or vous êtes bien placés pour voir comme cette explication en restaurant les liens logiques que j'avais bafoués nous lie aussi du même coup les pieds et les mains. La formule nous avait affranchis de la réalité. L'explication nous y ramène¹⁰

- 14 Une des métaphores de la formule analogique paraît claire (le mariage pour l'accouplement) ; le reste se complique. La rosace est une métonymie pour l'église, mais celle-là est censée être représentée par la queue de l'oiseau, qui n'est pas spécifiquement mentionnée ; l'image devient seulement possible par une association *in absentia*. Chercher à s'affranchir de la réalité, comme le souhaite le narrateur, se situe au cœur du programme esthétique de Chevillard. Ce passage marque une intervention auctoriale et indirectement, une métalepse de l'auteur, car il s'agit bien d'une prise de position de l'auteur à l'intérieur de la fiction. Chevillard laisse, dans *Du hérisson*, un narrateur à la fiabilité incertaine expliquer ce qu'il refusait d'illustrer dans un ouvrage antérieur (*L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*), tout en profitant de l'occasion pour intégrer une réflexion sur sa poétique et une critique d'une conception trop figée la littérature. La voix du narrateur et celle de l'auteur réussissent à s'harmoniser autour d'une allergie à une certaine conception de la réalité véhiculée par la littérature.
- 15 Cette récupération par le narrateur de *Du hérisson* de la formule analogique d'abord attribuée à Pilaster montre l'aspect aléatoire des personnages et des caractéristiques qui leur seraient propres, mais elle nous force surtout à revoir la figure du menteur. L'auteur anonyme de *Du hérisson*¹¹ présente l'image du paon qui se marie à l'église comme une réussite poétique, alors qu'elle paraît ridicule à Marson. La fin de la "Notice" de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* insiste encore davantage sur la conception de l'œuvre qui peut être implicitement ou explicitement revue dans une édition critique : "Autant d'*hippocampes* reste sans conteste le meilleur livre de Pilaster. Nous n'en connaissions que la version tronquée de 1967. Voici, avec ces pages inédites, le texte complet enfin rétabli" (EP 81). Le narrateur suspect, menteur ou de mauvaise foi, ce narrateur retors qui s'exprime dans le discours préfaciel ne cache plus ici qu'il est indigne de confiance. L'efficacité de l'ironie éclaire particulièrement bien la tournure perfide employée par Marson : prendre la meilleure œuvre d'un auteur mort et chercher à l'affaiblir en lui ajoutant des morceaux qui avaient déjà été mis de côté.

Qui est l'auteur (mais surtout), qui est ce *moi* ?

- 16 *L'auteur et moi* possède une structure double : un personnage narre son histoire, tandis qu'un autre (identifié comme étant tout simplement l'auteur) commente le récit dans une série de notes. Précédé d'un "Avertissement", le récit principal est greffé d'une quarantaine de notes de l'auteur, parfois très longues, ainsi que d'une trentaine d'observations intercalées — "la rumeur du monde alentour"¹² perçue par le narrateur. Mais ce qui le distingue davantage, c'est l'ajout d'un récit enchâssé de plus d'une centaine de pages, représentant environ le tiers de l'ouvrage, entièrement présenté au bas de la page. Ajouter des notes infrapaginales dans une œuvre de fiction ne constitue certes pas un procédé inusité mais ce procédé réussit encore à surprendre. Gérard Genette, qui a procédé à une première cartographie du sujet, affirme à propos des notes actoriales dans la fiction : "Plus un roman se dégage de son arrière-plan historique, plus la note peut sembler saugrenue ou transgressive, coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel"¹³. En compliquant exagérément la construction du roman par l'utilisation abusive de notes variées, Chevillard pousse la logique (saugrenue et

transgressive) beaucoup plus loin. À la note 26, le début d'un nouveau récit intitulé *Ma fourmi* entraîne le protagoniste dans une tout autre aventure : “En somme, pas de meilleure façon pour l'auteur d'assurer sa prise et de contredire son personnage que de l'extraire par une oreille de son soliloque pour le précipiter sans préavis dans une autre fiction” (AM 115).

- 17 S'ajoutent aussi un court récit, *Supplément au voyage d'oreille rouge*, suite commentée du récit de voyage fictif *Oreille rouge* (2005), puis un court essai présenté sous la forme d'une réponse à une enquête sur l'ironie qui n'avait pas été publiée : “À propos d'un malentendu touchant mes livres”. Il s'agit d'un exemple assez classique de l'auteur qui refuse de s'expliquer, de jouer le jeu, puis qui choisit de répondre malgré tout mais ironiquement : “Il n'y a pas une once d'ironie dans mes livres. Tout y est marqué du sceau de la vérité, de la sincérité et de l'émotion” (AM 242). Deux choses retiennent immédiatement l'attention : la contestation constante de l'autorité narrative par une autorité supérieure (celle de l'auteur) et les incursions de l'univers factuel, voire biographique, dans la fiction. L'auteur soutient que le narrateur du premier récit ne lui inspire pas confiance — il cherche effectivement à le “contredire”, ce qui nous conduit donc vers une certaine lutte pour l'autorité narrative. Le narrateur étiqueté comme *suspect* ressemble bien un peu à l'auteur, malgré tout, et leur rapport tourne autour de l'authenticité, ce qui complique la transmission narrative.
- 18 L’“Avertissement” de *L'auteur et moi*, contrairement à la préface de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, déjà marquée du sceau de la fiction, occupe ici un rôle plus traditionnel. Il sert bien à présenter la fiction et à mettre en garde les lecteurs contre le récit qu'ils s'appêtent à commencer : si vous vous laissez prendre au jeu, c'est votre faute, vous aurez été prévenus. L’“Avertissement” se distingue des deux récits par son côté factuel et par une certaine sobriété dans l'écriture. Alors qu'une préface peut être assez longue et qu'un prologue romanesque fait déjà partie de la fiction, un avertissement se caractérise habituellement par sa brièveté et par son statut extérieur à la fiction. L'avertissement vise à attester d'une certaine vérité, à rétablir des faits (vérifiables) ou encore à protéger l'auteur contre de possibles attaques en diffamation. Tous ces éléments se trouvent dans l’“Avertissement” de *L'auteur et moi* et confèrent au roman un statut équivoque, oscillant entre un pacte fictionnel et un pacte autobiographique (ou essayistique). L'auteur se porte garant de la vérité de son propos, ce qui amplifie la suspicion que l'on peut avoir à l'égard du narrateur. Saboter son roman de l'intérieur s'inscrit dans le projet esthétique de Chevillard. L’“Avertissement” donne l'occasion à Chevillard d'expliquer sa poétique romanesque et de revenir sur une histoire qui l'incite maintenant à se protéger contre d'éventuelles poursuites judiciaires. Cette situation serait inspirée des démêlés avec une dix-neuviémiste autour du roman satirique *Démolir Nisard*. La spécialiste de Nisard, sans avoir encore lu le livre, aurait mis en garde l'éditeur contre “*le tissu de sottises*” (AM 12) écrit par Chevillard. En l'accusant de méconnaître l'œuvre de Nisard, elle commet la même erreur et expose ainsi sa méconnaissance de l'œuvre ironique de Chevillard. Bien que son identité ne soit pas très clairement précisée, le narrateur de *Démolir Nisard* est une autre variation d'Albert Moindre. Obsessionnel, égocentrique, tenant un discours qui frôle parfois le délire, ce narrateur indigne de confiance ne diffère pas tellement de celui du récit principal de *L'auteur et moi*.
- 19 L’“Avertissement” s'ouvre sur une citation à la référence incertaine : “*Mon imagination est une source de colle*, confiait Léon Bloy, et l'auteur des pages qui suivent pourrait faire

sien cet aveu" (AM 7). Bloy attribue à cette phrase un tour ironique dans *La femme pauvre* à propos du peintre Lazare Druide : "Ceux de ses confrères dont l'imagination est une source de colle ne s'expliquent pas un bouillon de vie aussi impétueux"¹⁴. Le déplacement apparent du sens de la citation joue un rôle plus ambigu ici. Quant au recours à la troisième personne, elle instaure assurément un principe de fausse modestie. La distance vient rappeler le dédoublement étonnant du titre : *L'auteur et moi*. Titre thématique dont la formule, assez conventionnelle, annonce la relation entre deux personnages, il crée toutefois une confusion évidente. Qui est le premier et qui est le second ? Si l'auteur est Chevillard, qui est moi ? Renvoie-t-il au narrateur suspect ? C'est *Éric* et *Chevillard* ou *l'auteur* et *le narrateur* ? L'auteur serait donc intégré à la fiction, selon le titre, et non l'inverse, ce que l'ouvrage confirme. Pourtant, l'auteur glose sur le récit de son personnage, qui n'est pas conscient qu'il existe une autre instance. Ce dédoublement identitaire souligne au moins une ambivalence quant à la fiabilité du roman. Le titre mensonger indique une première piste à suivre ; d'autres signes explicites se manifesteront dans le texte.

- 20 Le titre attribue au roman un statut énonciatif ou narratologique problématique et réussit à instaurer un doute ; l'"Avertissement" vient préciser cette ambivalence entre la fiction et l'essai qui l'accompagne, et qui sera nettement amplifiée par les multiples interventions de l'auteur tout au long du récit principal. Celles-ci renforcent l'absence de fiabilité de son narrateur, dès l'attaque du récit fictionnel. La première phrase — longue de 52 lignes — est suivie de deux courtes phrases qui minent déjà la crédibilité de celui qui les énonce :

En deux mots, mademoiselle, pardon si je vous importune, on importune toujours les demoiselles et d'ailleurs que faire avec les demoiselles sinon les importuner, pourquoi des demoiselles si ce n'est pour qu'on les importune, je vous le demande, mademoiselle, à vous qui êtes idéalement placée pour me répondre [...], j'aimerais d'abord que vous m'écoutez, ce ne sera pas long, deux mots, j'ai besoin de parler et vous êtes là, une demoiselle, tant mieux [...], il faut bien que je vous explique pourquoi je suis si remonté, pourquoi je m'en prends à vous si cavalièrement, si grossièrement, alors que l'impatience et la colère sont tout à fait étrangères à ma nature véritable. Je suis un homme pondéré. Croyez-le ou non, il en faut beaucoup pour m'énerver. (AM 17-19)

- 21 Le narrateur correspond à un type assez commun chez les narrateurs non fiables : l'égoцентриque qui monologue (ou s'engage dans un faux dialogue). Cette combinaison d'expressions égoцентриques et d'"expressions orientées vers le destinataire"¹⁵ mine la crédibilité d'un narrateur. La voix de la jeune femme à qui s'adresse le narrateur ne s'infiltre pas dans son soliloque, sa parole ne compte pas, même si chaque réaction de sa part est susceptible d'alimenter indirectement chez cet homme faussement pondéré sa spectaculaire diatribe. On découvre un homme importun et obsédé qui — on l'apprend bientôt — s'empare de telle façon à cause d'un gratin de chou-fleur. Dès les premiers moments du récit, le langage idiosyncrasique du narrateur nous le montre pris dans le solipsisme.
- 22 Si l'auteur "nous a déjà instruits que la fiction est de mauvaise foi"¹⁶, dans la première note, la dichotomie entre l'affabulateur et le garant de la vérité n'apparaît plus si tranchée : "Certes, ce passage pourrait constituer un autoportrait assez fidèle de l'auteur, infirmant du même coup la thèse qu'il développe dans son avant-propos" (AM 19). En effet, le ton plus nuancé de la note en témoigne : la distinction entre l'auteur et le narrateur ne se révèle pas être si simple. Pourquoi créer un personnage, narrateur de son propre récit, si c'est pour exposer à grand renfort de notes qu'il n'est pas fiable ? Le

texte de Chevillard reste constamment sur le fil entre ce que le personnage doit à la *personnalité* de l'auteur, maintenant ainsi la différence entre eux. Les notes deviennent l'occasion d'apporter des explications d'ordre esthétique ("Les livres de l'auteur n'entrent ni dans l'une ni dans l'autre des deux catégories simplistes" (AM 70)) que sont, selon le narrateur, le récit à suspense ou le poème métaphysique, ou alors des conditions psychologiques et morales. En réaction à des paroles vulgaires du personnage évoquant une situation mêlant violence et sexualité, il précise : "Jamais l'auteur n'aurait écrit une chose pareille" (AM 63). Pourtant, il l'écrit ! La plupart des notes oscillent entre l'exposé d'allure didactique — les pensées ou les paroles de ce narrateur ne sont pas les miennes — et l'exploration de ce qui les rapproche malgré tout.

- 23 Aucune intervention de l'auteur ne vient perturber le récit *Ma fourmi*, à l'exception d'une observation intercalée à la toute fin qui assure une transition et un retour au premier récit. Les commentaires deviennent superflus, car l'auteur, quittant l'espace péritextuel pour l'espace fictionnel, "estime judicieux de se miniaturiser pour donner la réplique à son personnage envahissant, lui faire la leçon" (AM 115). Chevillard offre à l'intérieur du même roman deux récits dissemblables, tant sur le plan des événements que sur celui de la fiabilité narrative. Si le narrateur du second récit n'apparaît pas moins suspect que le précédent, personne ne conteste son autorité. Le procédé employé par Chevillard, aussi inusité qu'il soit, peut paraître facile — intervenir chaque fois que le narrateur affirme quelque chose de faux, d'étrange, de vulgaire afin de prouver sa différence —, mais son intérêt réside dans la capacité du commentaire à générer une pensée plus globale sur le récit et la transmission narrative. L'affabulateur ou le narrateur indigne de confiance devient alors une source assez riche de réflexions diverses sur la littérature. Tandis que le narrateur du roman *Du hérisson*, écrivain égocentrique et obsessionnel, affirme vouloir s'affranchir de la réalité, l'auteur de *L'auteur et moi* admet qu'il tend à "théoriser ses allergies"¹⁷ (AM 90). En ce sens, il admet surtout qu'il "feint jusqu'à un certain point de croire que la littérature est le réel et il s'emploie à le déconstruire, à le ruiner dans ses fictions sabotées, sachant bien pourtant que nul effet de retour n'est à craindre" (AM 36-37).

- 24 Figure incontournable du menteur dans la littérature romanesque, le narrateur suspect ouvre d'intéressantes possibilités pour repenser l'étude des variations narratives. Qu'il soit non fiable ou indigne de confiance — la distinction est parfois essentielle —, ce narrateur qui abuse de son autorité discursive ou qui la perd faute de crédibilité éclaire d'une façon unique la complexité narrative ou romanesque. Chevillard a multiplié au fil des années des commentaires affirmant son intention de saccager le roman de l'intérieur, ce qui l'a conduit, paradoxalement, à construire des récits aux formes novatrices, notamment en privilégiant le péritexte, comme on l'observe dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster et L'auteur et moi*. Les signes de mauvaise foi abondent chez les narrateurs de ces deux romans. Le premier, Marson, incarne un menteur plus conventionnel, mais surtout un narrateur retors. À l'aide de tous les discours figés de l'édition critique et de sa morale implicite, Marson abuse de son autorité narrative et impose une interprétation sciemment trompeuse de l'œuvre qu'il édite ou de la biographie de l'auteur. Dans le cas du narrateur de *L'auteur et moi*, il entre dans la catégorie des personnages obsessionnels et égocentriques, prompts aux soliloques ou

aux logorrhées, dont la vision du monde singulière les confine au solipsisme. C'est au sein du rapport entre un narrateur (ou un auteur) et son *alter ego* que tout se joue : les inévitables confrontations (dès la préface fictionnelle ou l'avertissement plus classique), les conflits féroces. Les romans de Chevillard illustrent à merveille le rôle que joue un narrateur suspect.)

NOTES DE FIN

1. Voir Frances Fortier, Andrée Mercier, "Modalités du pacte romanesque contemporain. Introduction", in Frances Fortier, Andrée Mercier (dirs), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Nota Bene, 2011, p. 7-19.
2. Voir Ansgar F. Nünning, "Reconceptualizing Unreliable Narration : Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches", in James Phelan, Peter J. Rabinowitz (dirs), *A Companion to Narrative Theory*, Malden (Mass.), Oxford, Blackwell Publishing, 2005, p. 90.
3. Frank Wagner, "Quand le narrateur boit(e)... (Réflexions sur le narrateur non fiable et/ou indigne de confiance)", *Arborescences*, n° 6, 2016, p. 171.
4. *Ibid.*, p. 170.
5. *Palafox*, troisième roman publié par Chevillard, met en scène pour la première fois ce narrateur récurrent dans des romans ultérieurs (*Du hérisson*, *Démolir Nisard*), le personnage d'écrivain qui est dérangé dans son travail et qui avoue que ce qu'il écrit peut parfois manquer de crédibilité : "est-ce un hasard si les passages les plus contestables de ce traité sont précisément ceux que nous avons écrits en présence de Palafox, et si nos phrases s'embrouillent à chaque fois qu'il vient tournicoter sous la lampe ?" (*Palafox*, Paris, Minuit, 1990, p. 167).
6. Il existe une suite, si l'on veut, à cette histoire : la fiction radiophonique "En toutes lettres", reprise dans le recueil *Si la main droite de l'écrivain était un crabe*, *publie.net*, 2007, p. 54-107.
7. Éric Chevillard, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, p. 7. Dorénavant *ŒP*.
8. Sur ce point dans le roman, voir l'analyse de Maxime Decout, *Éloge du mauvais lecteur*, Paris, Minuit, 2021, <Paradoxe>, p. 90-100.
9. La multiplicité et la variété des formes brèves dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* ouvrent la voie à *L'autofictif*. Une formule signée par le personnage fictionnel Pilaster ou le narrateur de *Du hérisson* possède-t-elle la même valeur qu'une autre sous la plume du double de Chevillard, appelé *L'autofictif*, dans son carnet ?
10. Éric Chevillard, *Du hérisson*, Paris, Minuit, 2002, p. 81.
11. Chevillard reprend la formule dans *Le désordre azerty*, abécédaire qui fait une incursion dans l'esthétique de l'auteur. "Le paon se marie à l'église" est attribué cette fois-ci à la marquise (celle qui, fidèle à son habitude, sortit à cinq heures) dont les propos sont considérés comme incohérents. Éric Chevillard, *Le désordre azerty*, Paris, Minuit, 2014, p. 152.
12. Éric Chevillard, *L'auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012, p. 23. Dorénavant *AM*.
13. Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, <Poétique>, p. 337.
14. Léon Bloy, *La femme pauvre*, Paris, Mercure de France, 1897, p. 188.
15. Ansgar F. Nünning, *op. cit.*, p. 103. Il cite les exemples d'œuvres de romanciers connus (Julian Barnes, Martin Amis ou Ian McEwan) dont les narrateurs lui semblent particulièrement suspects du fait qu'ils sont des "compulsive monologists as well as egotists" (p. 103). Voir les réflexions sur

le « monologue menteur » de Maxime Decout (*En toute mauvaise foi*, Paris, Minuit, 2015, <Paradoxe>, p. 126-145).

16. Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Minuit, 2018, <Paradoxe>, p. 105.

17. Variés et nombreux, les allergènes qui attaquent Chevillard trouvent un traitement plus approprié dans son carnet. D'ailleurs, ce dernier affirme que l'une des observations intercalées est reprise mot pour mot de *L'autofictif prend un coach* (2012). D'autres passages non identifiés comme tels ont d'abord été publiés sous la plume de *L'autofictif*.

RÉSUMÉS

Cet article vise à étudier les variations narratives dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* (1999) et *L'auteur et moi* (2012) d'Éric Chevillard. L'œuvre romanesque de Chevillard mise sur diverses formes de suspicion narrative et conteste l'autorité narrative. Les deux romans étudiés recourent à des procédés semblables : narration métatextuelle, rapport du narrateur avec son alter ego, multiplicité des récits, mise en doute de l'authenticité du narrateur fictionnel. C'est surtout au sein du péri-texte que l'on trouve les manifestations les plus complexes du mensonge et de la mauvaise foi qui font fléchir la fiabilité narrative. Je cherche à comprendre comment Chevillard – qui multiplie les façons de tromper le lecteur – crée de nombreuses figures de narrateurs incarnant le mensonge ou la mauvaise foi. En reprenant des éléments clés de la critique narratologique (Nünning, Wagner), je postule que les différentes figures de narrateurs (*non fiable, indigne de confiance ou suspect*) imaginées par Chevillard aident à repousser les frontières de l'analyse narrative.

INDEX

Mots-clés : narration, suspect, péri-texte, auteur

AUTEURS

PASCAL RIENDEAU

Université de Toronto