Les mondes métaleptiques d'Éric Chevillard¹

Aimie Shaw, Université McGill, Canada

Une œuvre kaléidoscopique

L'œuvre d'Éric Chevillard est composée d'intrigues kaléidoscopiques dans lesquelles se trouvent des personnages chimériques sans vision claire de comment réaliser leurs projets absurdes. Le lecteur, comme le personnage, est donc confronté à des histoires qui ont le potentiel de le mener dans plusieurs sens. Chaque fois que le lecteur se sent sur le point d'esquisser le portrait d'un homme qui aurait pu changer profondément le monde (*Dino Egger*, 2010), chaque fois qu'il croit que le narrateur a épuisé la liste de répercussions de l'extinction du dernier orang-outan (*Sans l'orang-outan*, 2007) ou lorsque le protagoniste réussit enfin à écrire quelques mots de ses mémoires (*Du hérisson*, 2002), Chevillard incorpore un nouveau doute ou une nouvelle hésitation, et manipule les attentes antérieurement établies par le texte. Subséquemment, plus le lecteur lit, plus se perd-il dans l'histoire, et à la place d'un dénouement net se trouve une série de propos emberlificotés provoquant chez le lecteur une incertitude profonde. Une certaine impossibilité, ou une résistance, émerge en tentant de résumer les éléments qui forment les univers romanesques de Chevillard. Bien qu'individuellement chaque aspect de sa fiction ressemble de près ou de loin aux préoccupations esthétiques d'autres auteurs contemporains, la vue d'ensemble résulte en une suite de contradictions fuyantes qui nous empêche de saisir son esthétique et de la réduire à un tout unidimensionnel.

Cette esthétique fuyante ne représente aucunement une indifférence, mais plutôt une indécision nécessaire au processus de création. Il s'agit d'un travail minutieux sur la langue – tel que le démantèlement du vocabulaire, l'emploi excessif des figures de style ou l'insistance sur les phrases brèves – et d'une réflexion fine sur la littérature qui est transmise par le biais du ludisme, de l'absurdité et du comique. Pour Warren Motte, cette approche créative peut se comprendre comme « fable du roman », « [...] a tale about the fate of that form, its problematic status, its limits, its possibilities » (6). Il faut se laisser perdre dans le possible pour découvrir l'impossible et se débarrasser des partis-pris et pour s'ouvrir à de nouvelles possibilités créatives ou fictionnelles. Comme le dit Chevillard, « le souci du réalisme oblige à une certaine sobriété d'écriture qui m'ennuie un peu. Du coup on se confine dans l'usage d'une langue plate, très

classique, un peu molle, bourrée inévitablement de clichés puisqu'on est amené à décrire des situations vécues par tous » (Entretien avec E. Favre, s.p.). Ainsi, plus fondamentale encore à son écriture morcelée, est sa prédisposition pour des univers caractérisés d'un refus de la mimésis, refus qui travaille à la fois sur les plans formel et narratif.

René Audet suggère que cette fragmentation ainsi que ce refus crée chez Chevillard un récit de déplacement. Cette étiquette regroupe des éléments stylistiques et esthétiques aussi variés que le détournement d'expressions figées, la réécriture, la confusion des niveaux de réalité, la fuite du temps et le déplacement de l'attention du lecteur. Comme dans la notion d'« indécidabilité » de Bruno Blanckeman, l'accent est mis sur l'aspect fuyant du texte, au niveau narratif aussi bien qu'interprétatif.

La métalepse est une manière que Chevillard privilégie pour garantir une indécidabilité ou bien un déplacement dans ses récits. Selon Gérard Genette, un moyen de concevoir la métalepse est par l'entremise d'un auteur de fiction qui « prétend intervenir dans l'histoire qu'il ne fait réellement que représenter » (*Métalepse*, 13). Il s'agit d'« une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre [...] » (14). À la suite de l'insistance sur cette manipulation de la fiction, la confluence de la fiction et de la réalité remet en cause la stabilité inhérente aux théories d'inspiration structuraliste, et plus particulièrement au schéma narratologique établi par Wolf Schmid².

La narratologie semble imposer des limites aux possibles interactions entre les mondes littéraires et extralittéraires. De façon générale, selon les théories narratologiques, la fiction est toujours à considérer indépendamment de la réalité, ce qui garantit une ontologie propre à la fiction et promeut une liberté imaginative chez l'écrivain aussi bien que chez le lecteur. La perspective de Genette met en valeur une transposition ontologique potentielle pour parler de la fiction et ajoute un élément de manipulation, d'abord par le truchement de la métalepse, c'est-à-dire que la réalité tente de s'insérer dans le monde littéraire pour l'altérer. A l'instar des théories de Genette, nous observons alors la mise en lumière d'un chevauchement de la délinéation des formes littéraires, que la narratologie nie traditionnellement. De ce fait, un brouillage s'effectue entre les formes dénotatives et fictionnelles en raison des frontières que les figures narratologiques – l'auteur, le lecteur et les personnages dans ses formes réelles et fictives –

refusent de respecter, mais aussi parce que le genre romanesque, de façon plus large, ne se limite pas aux cadres théoriques qui lui sont imposés.

Les auteurs d'aujourd'hui, conscients de cette impossibilité pratique à l'égard de la transgression des frontières théoriques, tentent toutefois de la surmonter afin de créer un discours esthétique, sinon critique, plus souple et plus sensible à leurs préoccupations actuelles. Par l'entremise de l'intertextualité et des métadiscours, ces auteurs défient ou même détruisent les frontières théoriques entre les figures de l'auteur, du lecteur et des personnages du texte grâce à une confluence d'éléments fictionnels et réels ayant pour but de supprimer ladite distance entre fiction et réalité, et de démultiplier la présence de ces mêmes figures.

Cette réflexion sur la narratologie nous permet d'examiner la pertinence du schéma de Schmid confronté au roman contemporain. Malgré qu'il privilégie des catégories fixes et des univers clos, ce schéma reste pertinent pour l'interprétation de la littérature de la fin du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième siècle grâce à des manipulations qui marquent l'esthétique contemporaine. Or, ce schéma a déjà été bousculé à deux reprises, d'abord au cours des années 1970 par le biais des théories de la réception – comme celles de Hans Robert Jauss (et sa notion clé d'« horizon d'attentes »), celles de Wolfgang Iser et d'Umberto Eco (et leurs notions de « lecteur implicite » et de « modèle », respectivement), ou encore celles de Stanley Fish (et son concept de « communautés interprétatives ») – des théories qui se sont développées non pas contre la narratologie mais comme son complément, en introduisant dans la structure du texte le rôle du lecteur aux dépens de celui de l'auteur. Pourtant, ces reprises du modèle de Schmid n'ont pas donné les résultats escomptés. En effet, ces théories ne parviennent pas à se débarrasser de l'idée que la structure du texte *s'impose* au lecteur, et estiment que l'autorité de l'« auteur » est transformée en protocoles de lecture établis par le « texte ». Un second bouleversement a eu lieu à partir des années 1980 grâce, à la fois, à la réintégration de la voix auctoriale dans le roman (sans pour autant évacuer celle du lecteur) et à l'éclatement des formes littéraires closes. Ces intrusions dans le genre romanesque ébranlent la stabilité interne du texte assumée par ce schéma.

De plus, la métalepse et, dans une moindre mesure, l'antimétalepse nous permettent de résumer en quelque sorte le projet d'écrivain de Chevillard. Pour nous orienter dans la surcharge de métalepses et d'antimétalepses potentielles qui marquent son œuvre, nous nous consacrerons à quelques-uns de ses romans dans lesquels la voix de l'auteur se confond avec la voix du

narrateur ou du protagoniste, ce dernier étant souvent lui aussi un écrivain. Ces exemples nous permettront d'examiner les multiples modes d'exploitation de la métalepse et de l'antimétalepse et souligneront la tension que Chevillard évoque entre les figures de l'auteur, du lecteur et du personnage. Nous proposons d'illustrer l'importance de repenser les structures narratologiques dans le contexte particulier de l'œuvre chevillardienne, afin de renouveler le discours sur les théories de la réception qui s'en inspirent et de développer un discours qui tient compte du territoire nébuleux de la fiction et de la réflexion contemporaine.

Le potentiel antimétaleptique

Qu'il s'agisse de la norme sociale de ses personnages ou de la norme générique de ses romans, Chevillard s'attache à rendre impossible l'esquisse d'un portrait totalisant du personnage à travers des descriptions physique et psychologique floues. Il complique, en outre, la possibilité de contenir ses personnages dans un univers fermé du roman, délimité par un début, un milieu et une fin. Genette note dans l'« antimétalepse » la liberté potentielle d'un personnage qui ne peut être contraint par son univers fictionnel, c'est-à-dire que « des personnages de roman échappent peu à peu à l'autorité de leur créateur » (*Métalepse* 27).

Chez Chevillard, la possibilité antimétaleptique émerge d'une incertitude profonde ressentie à travers la structure même du récit. À titre d'exemple, considérons *La Nébuleuse du crabe* (1993), roman chevillardien parmi plusieurs qui, par cause de la fragmentation de l'histoire dans laquelle se manifeste de nombreuses contradictions, constitue une remise en question de la notion même de « clôture ». Les deux dernières pages – ou bien le dernier chapitre – du roman commencent par la phrase suivante : « À la fin de la représentation, le rideau ne tomba pas, vraisemblablement coincé dans des cintres, et comme les spectateurs attendaient la suite, Crab fut bien obligé de continuer » (122-23). Crab, protagoniste du roman, rejoue donc la pièce qu'il venait de représenter deux fois de plus, mais le résultat est identique. Comme les spectateurs attendent encore, il improvise, récite des poèmes, chante, danse, épuise les grandes questions morales et philosophiques, etc. Le roman finit ainsi :

Mais le rideau ne tombait pas.

Alors Crab s'enfonça dans le silence, lentement inexorablement, verticalement, il s'enfonça et finit par disparaître aux regards du public. Il y eut bien un peu de désarroi du côté des spectateurs, un moment de flottement, d'incompréhension, mais on se rallia bientôt à l'unique hypothèse crédible : une trappe s'était ouverte sous les pieds de Crab, certainement, il y avait une trappe dissimulée

sur la scène et, de l'avis commun, cette inhumation symbolique du personnage, remplaçant la chute du rideau ou l'obscurité subite qui signalent traditionnellement la fin d'un spectacle, valait à elle seule le déplacement, elle effaçait d'un coup les longues journées d'ennui qui l'avaient précédée. (*Applaudissements.*) (124)

Le dénouement n'offre de résumé satisfaisant ni sur Crab, ni sur l'histoire dans laquelle il se trouvait depuis déjà cent-vingt-deux pages. À sa place se trouve tout simplement une conclusion problématique, voire impossible, à une histoire qui finit uniquement grâce à une trappe hypothétique, ce qui provoque l'applaudissement de l'auditoire et le point final du roman. D'après ce passage, le récit est restreint arbitrairement par les structures traditionnelles du genre qui impose aussi bien des limites au texte qu'au lecteur. Le lecteur, ou dans le cas présent le spectateur, s'attend à un certain nombre d'indices fournis par le texte afin de réagir comme il comprend qu'il le faut. L'impossibilité de conclure dans ce cas-ci devient une stratégie textuelle pour une lecture active. Quant au personnage, il semble pouvoir échapper potentiellement à une histoire qui ne garantit plus le système clos qui le contenait auparavant. Ceci déclenche un malaise de l'écriture, un certain chaos textuel difficilement réductible à des structures familières.

Si la forme du roman chevillardien problématise le statut du personnage normalement fermement planté dans la fiction, le narrateur augmente cet enjeu premier. Il suffit de penser à *Dino Egger* (2011), roman dans lequel Albert Moindre, le narrateur, veut faire vivre un homme fictif en écrivant sa biographie. Le roman propose dans son incipit de raconter les aventures imaginaires d'un être fictionnel, formule fondamentale à toute fiction. Cependant, ce qui suit de ce propos initial, est l'histoire d'un homme, Dino Egger, à qui Albert Moindre attribue des découvertes, des réflexions et des œuvres afin d'assimiler à notre vécu quelqu'un qui n'a jamais existé. Le projet du protagoniste-écrivain peut sembler absurde, voire obsessionnel, mais il y a toutefois du sérieux dans l'idée que notre monde réel est à considérer non seulement par l'entremise de figures historiques connues, mais aussi par celles qui n'ont jamais existé. À cet égard, il s'agit moins d'une fiction palpable que d'une réalité potentielle : certes, le récit de Dino Egger est développé pour faire valoir le projet créatif du biographe fictionnel Albert Moindre, mais surtout pour transgresser ce cadre et pour que cet être fictionnel puisse s'intégrer à la réalité.

Curieusement, la liberté potentielle attribuée aux personnages dans les romans de Chevillard n'est jamais réalisée et ceux-ci restent pris dans leur fiction. À la limite, l'écrivain fait

allusion à une autonomie potentielle de ses personnages, par exemple quand l'auteur-narrateur du *Vaillant petit tailleur* (2003) avoue, après une longue digression sur sa propre vie personnelle, qu'il n'est pas sûr de se rappeler où il a laissé son personnage : « [s]i mes souvenirs sont bons, j'avais laissé le petit tailleur sur un arbre perché » (137). Cependant, le personnage ne profite jamais de cette perte de contrôle de celui qui raconte, pour échapper à son monde fictionnel.

Le manque de transgression fait partie intégrale de l'esthétique de Chevillard. Or, la potentialité de transgression des frontières du roman travaille déjà à plusieurs niveaux : il s'agit d'une force agissante de la diégèse, d'une possibilité théorique du personnage et aussi d'un aspect fondamental au projet de création de Chevillard. Pourtant, le but des projets des protagonistes ou des narrateurs n'est pas de créer une échappatoire, mais surtout de mettre en question ce que le lecteur ou la critique a tendance à prendre pour acquis : le projet d'écriture de Chevillard ne consiste pas à transgresser les lois du roman, mais plutôt de les retravailler. Ainsi, la possibilité même que le personnage puisse sortir de sa fiction, sert plutôt à défier le lecteur et à déstabiliser la critique, les invitant à explorer et à mesurer la frontière implicitement admise entre la réalité et la littérature.

La démultiplication métaleptique

Il y a plutôt, dans l'œuvre de Chevillard, une confluence de plusieurs métalepses dont il se sert pour manipuler les personnages ainsi que les figures de l'auteur et du lecteur à l'intérieur de la fiction. Il faut donc examiner dans quelle mesure la porosité de la frontière entre fiction et réalité, voire la quasi-disparition de cette frontière, grâce au suremploi de métalepses dans un même ouvrage, relève de l'esthétique et de la théorie du roman contemporain.

Genette emprunte la notion de « métalepse » rhétorique afin de définir une « métalepse narrative ». Sa définition narrative détourne de sa fonction première la figure de style, la métalepse étant envisagée en tant que « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (*Figures III*, 244). Une trentaine d'années plus tard, dans *Métalepse : de la figure à la fiction*, Genette reprend plus librement cette ouverture conservatrice des frontières à l'intérieur du monde littéraire (c'est-à-dire les frontières entre le monde de la narration et le monde narré). Il y dépasse son propos initial pour l'étendre plus concrètement à

l'auteur, liant cette notion directement à la narratologie et soulignant dans un contexte théorique une tension qui existe depuis toujours entre fiction et réalité.

La « métalepse de l'auteur », qui devient le sujet central de l'ouvrage, se définit à travers une citation, que reprend Genette de *Commentaire des Tropes* de Pierre Fontanier. Il explique que cette forme de métalepse sert à « transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent ou les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent », lorsqu'un auteur « est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire » (*Métalepse*, 10). En incorporant la possibilité d'un auteur dans la transposition d'un niveau narratif à un autre, Genette provoque une fissure dans le cadre fondé par la narratologie. L'auteur s'insère directement dans sa fiction au lieu de s'imposer au texte de l'extérieur. Le rôle de l'auteur est donc autant théorique que textuel.

Le Vaillant petit tailleur (2003), douzième roman de Chevillard, adopte le cadre du conte original du dix-neuvième siècle des frères Grimm. Malgré une réécriture importante de ce conte et les multiples digressions qui y sont intégrées afin de faire valoir la voix auctoriale normalement absente des contes populaires, les possibilités potentiellement infinies d'un pays merveilleux restent toutefois ancrées dans les possibilités limitées et jadis établies par la forme féérique. En dépit de la surabondance de digressions qui critiquent la structure restreinte du conte, le roman de Chevillard ne se débarrasse jamais des frontières imposées par le genre. Ainsi, l'imaginaire populaire projeté dans ce roman dont le titre s'apparente au conte, implique que le tailleur doit rencontrer trois obstacles, les surmonter et se marier avec la princesse.

Or, lors d'un entretien en 2006 dans lequel Chevillard parle de ce roman, il propose qu'

[e]n effet, ce livre n'est pas une pure et simple réécriture du conte, puisqu'il est en partie écrit à la première personne. Et le narrateur, justement, ambitionne de devenir l'auteur qui fait défaut au *Vaillant petit tailleur*. Pour ce faire, il va rivaliser d'ingéniosité avec son héros, sans se priver d'intervenir à tout moment dans le livre. J'aime assez ce type de construction, qui me permet de laisser entendre ce que je crois vrai depuis longtemps — à savoir que l'auteur est toujours le personnage principal de son livre. (Entretien avec N. Vives, s.p.)

Dans cette perspective, Chevillard avertit son personnage (et donc indirectement son lecteur) de ne pas tenir pour acquis le conte tel qu'il a jadis été raconté. Le narrateur nous raconte que le vaillant petit tailleur « sait qu'il n'a rien à craindre. Tout se passera très bien et finira mieux encore. La princesse sera sa femme. C'est écrit. Le vaillant petit tailleur ignore une chose,

cependant : cette histoire a désormais un auteur. Et si un auteur doit avoir une qualité, c'est bien de ne pas s'en laisser conter » (182-183). En plus de souligner l'autorité de l'auteur dans le roman et de divertir le lecteur, cette intrusion auctoriale dans la diégèse remet en cause les catégories narratologiques d'auteur réel et d'auteur abstrait. Selon la définition de Jaap Lintvelt, l'auteur abstrait incarne « le sens profond, la signification d'ensemble, de l'œuvre littéraire » (18). Umberto Eco approfondit le concept, l'auteur abstrait étant pour lui une « voix [qui] se présente comme une stratégie narrative, un ensemble de consignes qui nous sont fournies l'une après l'autre, et qu'il faut suivre lorsqu'on décide d'agir en tant que lecteur modèle » (46). Autrement dit, l'auteur modèle (ou abstrait) est une hypothèse interprétative fournie par le lecteur à travers laquelle il tente de créer le sens juste du texte. Pourtant, dans les deux cas, la description du rôle de l'auteur abstrait, qui insiste sur l'idée que cette figure n'est qu'une construction textuelle, ne tient plus à la lumière de ce va-et-vient potentiel d'un seul auteur à travers deux mondes. Cependant, renoncer à cette figure ne signifie pas pour autant que nous revalorisons le déchiffrement du texte en fonction d'une bonne connaissance de la biographie et de l'œuvre de l'auteur réel – ce qui reconduirait l'idée d'une seule interprétation correcte et enlèverait donc la liberté interprétative du lecteur. Par ailleurs, il ne s'agit pas non plus de dire que l'auteur n'existe plus puisque, davantage apparent, il est, en effet, omniprésent. La figure (ou bien *les* figures) de l'auteur est mieux conçue en terme de fragmentation : une même figure peut assumer simultanément divers rôles aussi bien dans le monde extra-littéraire que dans le monde littéraire.

Dans le même ordre d'idées, les conséquences d'un brouillage des univers de la fiction et de la réalité ainsi que le brouillage des sous-genres littéraires remettent également en question le rôle du narrateur dans le texte. Cependant, Chevillard ne remet pas en cause la fonction littéraire du narrateur, mais plutôt sa fonction narratologique. Autrement dit, par la démultiplication des figures actoriales dans le roman, telles que définies par les théories structuralistes du moins, le narrateur n'a désormais plus de pouvoir. La porosité des frontières permet de confondre sa place dans la hiérarchie du schéma narratif avec celle de l'auteur qui y est réintroduit. Paradoxalement, dans la fiction contemporaine, le rôle du narrateur est également renouvelé grâce à cette même présence auctoriale, qui assume la posture du narrateur ; par exemple, dans *Le Vaillant petit tailleur*, le narrateur-auteur dit : « [n]e comptez pas sur moi pour décrire avec l'accent du terroir la région que traverse le vaillant petit tailleur et m'y cantonner alors que je vois le monde de ma

fenêtre » (55).

Pour rester fidèle à la binarité des schémas narratologiques, il est nécessaire d'évoquer aussi l'image du narrataire, qui « ne se profile que de façon indirecte par les appels que le narrateur lui adresse » (Lintvelt 22). Traditionnellement, cette figure se situe au même niveau que le narrateur dans le schéma. La conclusion logique est donc la suivante : puisque le narrataire n'existe que comme figure abstraite à laquelle s'adresse le narrateur et que le narrateur conçu *théoriquement* n'existe plus grâce au brouillage des frontières entre réalité et fiction, alors la catégorie structuraliste du narrataire reste également sans conséquence dans l'interprétation du roman contemporain. Or, tout comme le narrateur de la fiction existe toujours à travers l'un des multiples rôles assumés par l'auteur qui s'insère dans sa fiction, il convient de suggérer que le lecteur est désormais le destinataire de la fiction, qu'il assume le rôle du lecteur réel, ou bien de son homologue idéal projeté dans le texte.

Chevillard propose au lecteur – qu'il appelle « l'autre personnage du livre » (Entretien avec A. Girard, *et al.*, s.p.) – de créer avec lui des métalepses en traversant également la frontière poreuse entre le monde extra-littéraire et le monde littéraire³. Ainsi, l'autorité de Chevillard face à la littérature, le conte, le personnage et le lecteur est complexe et contradictoire. Non seulement tâche-t-il de manipuler l'imaginaire collectif auquel appartenait le lecteur en toute naïveté face à un conte populaire, mais par l'emploi de la métalepse, il ambitionne également de mettre à nu les procédés d'écriture et les formules de la littérature, et de la sorte à rendre vulnérable son propre statut en tant qu'auteur. Par la suite, le lecteur ne peut être guidé indifféremment dans le texte pour dégager une seule interprétation correcte. Autrement dit, il ne s'agit plus de valoriser ou d'écarter une interprétation parfaite, rendant erronée la classification d'une interprétation en terme de « bonne » ou de « mauvaise ». L'acte interprétatif serait donc un travail collaboratif entre auteur et lecteur, ce qui met à mal l'hierarchisation théorique de leurs rôles traditionnels.

Chevillard profite de cette confluence narratologique et crée des situations dans lesquelles l'auteur, le lecteur et les personnages sont au même niveau, à la fois dans *Le Vaillant petit tailleur* et dans *Au plafond* (1997). Ce roman, en particulier, révèle un scepticisme, ou incrédulité, partagé par les personnages aussi bien que par le lecteur, les uns comme les autres n'étant plus sûrs de leur réalité.

Dans la deuxième partie du roman, le protagoniste anonyme et certaines de ses connaissances parviennent à surmonter les lois de la gravité auxquelles ils se tenaient dans la

première partie pour vivre au plafond. À l'exception de devoir s'adapter à de nouvelles lois physiques, le lecteur peut s'orienter dans les détails du texte. La vérité fictionnelle que propose Michael Riffaterre, offre une réponse au lecteur et permet de rendre plausible une histoire qui ne partage pas les mêmes conditions que la réalité. Cette vérité propose une logique fictionnelle autonome qui permet de créer des univers possibles de la fiction malgré leur divergence apparente de la réalité. En ce qui concerne l'interprétation, ce retournement du monde tel qu'il nous paraît d'habitude, est un déplacement symbolique. Il représente un désir de se faire une place personnelle dans un monde inadapté à certains. Il permet également d'avancer l'idée que notre protagoniste, importuné par sa belle-famille et ne pouvant s'évader de l'appartement, trouve une solution créative à la claustrophobie qu'il ressent.

Pourtant, il arrive que les lois qui renforcent l'univers de la fiction, ne soient pas toujours homogènes, c'est-à-dire que les personnages ne partagent pas tous la même vérité fictionnelle. Pour reprendre l'exemple du roman *Au plafond*, certains personnages choisissent de rejoindre le protagoniste dans l'espace du plafond et rendent ce monde « possible impossible » du point de vue du lecteur. Cependant, en s'appuyant sur les lois de la gravité qui font partie de la réalité, le père de Méline répète à plusieurs reprises : « comment faites-vous pour ne pas tomber ? » (117, 118, 119, 129, 156). Pour lui, ce monde est irréconciliable avec son imagination ; il est une variante inconcevable pour ce personnage tout comme il demeure impossible dans la perspective du lecteur réel.

Les personnages ne sont pas tous impliqués dans la fiction de la même façon, ce qui s'avère problématique pour le lecteur, qui hésite à cause de l'amplification des diverses possibilités – ou bien des impossibilités – du monde littéraire. Le fait d'annoncer sa propre fictionalité n'est pas pour autant nouveau : les intrusions de l'auteur dans le texte, la non-fiabilité du narrateur et l'intertextualité parmi d'autres stratégies textuelles révèlent l'écart entre fiction et réalité. Pour dépasser cette entrave à la lecture, la critique s'attend à un lecteur qui ignore l'écart (la suspension consentie de l'incrédulité) ou à un lecteur qui est censé reconnaître l'écart entre fiction et réalité enfin d'enrichir en quelque sorte son expérience de lecture. Pourtant, cette idée de se laisser consciemment prendre par les leurres de la fiction et de s'offrir au monde des personnages comme témoin passif se complique lorsque le monde de la fiction ne s'entend pas sur ses contours.

Le lecteur est désormais pris entre des degrés variables de fictionalité, entre deux états du monde fictionnel. Ce n'est qu'en ignorant la perspective du père, qui se rapproche le plus de la réalité, que le lecteur peut s'engager dans le monde des personnages. Ce travail est exigeant, car le lecteur se voit souvent rappeler, grâce aux interjections du père, son engagement dans un monde peu plausible. De plus, bien que les personnages ne répondent jamais à la curiosité du père, l'un d'entre eux situé au plafond, Kolski, légitime la question en remarquant la difficulté qui se pose : « [e]n y réfléchissant, c'est même une question embarrassante [...] si l'on admet que tout corps est soumis à une force de gravitation dirigée vers le centre de la Terre, d'une part, et à une force centrifuge due à la rotation de la Terre, d'autre part, et que la résultante de ces deux forces est la force de pesanteur contre laquelle on ne peut rien » (AP, 157). Même les personnages complices de cette nouvelle loi dans la fiction ne parviennent pas à la réconcilier à leur imaginaire. En annonçant l'impossibilité logique de l'état des choses, les personnages minimisent la distance entre fiction et réalité et partagent une expérience avec le lecteur dans le monde intermédiaire entre réalité et roman.

Dans cette perspective fragmentée et subjective de l'auteur et du lecteur, la réalité ne prend plus le dessus sur la fiction et la porosité des frontières est donc possible. Le rôle de la théorie serait, non de résoudre les multiples interprétations possibles du texte en insistant sur la stabilité textuelle, mais d'examiner comment maintenir une constellation d'interprétations possibles grâce à une valorisation des subjectivités au cœur du roman.

Conclusion

Si, traditionnellement, les théories de la réception sont limitées par la bipolarité des tensions entre fiction et réalité, fictionnel et dénotatif, structure textuelle et lecture réelle, le roman français contemporain a réussi à la dépasser par son hétérogénéité générique, sa réintégration de l'auteur dans le texte et la démultiplication de cette figure et de celle du lecteur. Ces analyses n'envisagent donc pas de réfuter les structures narratologiques et les théories de la réception, mais plutôt de montrer de quelle façon le roman contemporain peut s'ouvrir aux théories d'inspiration structuraliste et pousser plus loin leurs conséquences. Les réflexions sur ce que Chevillard nomme le « bon vieux roman⁴ », c'est-à-dire sur la rigidité traditionnelle du genre romanesque, ne représentent manifestement pas une position de refus ou une contrainte formelle quelconque dans son œuvre. Rien de subtil dans les procédés littéraires qu'emploie Chevillard ;

leur sophistication, ainsi que l'intérêt du projet d'écrivain, résident dans le paradoxe de défier les limites conventionnelles du genre en acceptant l'impossibilité de s'en sortir. Cette confusion de voix, par le suremploi des métalepses et le potentiel de l'antimétalepse, fragilise les hiérarchies narratologiques sur lesquelles est fondé le récit traditionnel, tout en revalorisant leur pertinence dans le texte. En ce sens, l'œuvre chevillardienne dépasse le simple commentaire pour offrir ou, du moins, pour faire allusion à un métadiscours critique sur le statut actuel de l'écrivain et de la littérature. C'est peut-être Chevillard lui-même qui résume le mieux cette tension entre fiction et réalité rendue fondamentale à la littérature contemporaine ainsi que l'importance de la métalepse à son propre projet créatif : « Je reproche depuis longtemps au roman de s'inscrire dans l'espace idéal du songe en se conformant pourtant au principe de réalité, alors que nous tenons avec la littérature l'occasion de formuler des hypothèses divergentes, de faire des expériences, d'éprouver de nouvelles façons d'être » (Entretien avec M. Larnaudie, 96).

Bibliographie

Audet, René. « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique ».

Filiations insolites : de l'esthétique baroque du XVII^e siècle aux romans de l'extrême contemporain. Dir. Aline Mura-Brunel. Amsterdam : Rodopi, 2010. 183-202.

Blanckeman, Bruno. *Les Récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard. Lille : PU du Septentrion, 2000.

Chevillard, Éric. *Au plafond*. Paris : Minuit, 1997.

---. « L'autre personnage du livre, c'est le lecteur ». Entretien avec Aline Girard, Luc Ruiz et Alain Schaffner, 2006. http://www.u-picardie.fr/jsp/fiche_pagelibre.jsp?STNAV=CRR&RUBNAV=&CODE=26967610&LAN. 25 mars 2013.

---. « Cheviller au corps ». Entretien avec Emmanuel Favre. *Le Matricule des anges* 61 (2005) : [s.p.].

---. « Des crabes, des anges et des monstres ». Entretien avec Mathieu Larnaudie. *Devenirs du roman*. Paris : Naïve, 2007.

---. *Dino Egger*. Paris : Minuit, 2011.

---. *Du hérisson*. Paris : Minuit, 2002.

---. *La Nébuleuse du crabe*. Paris : Minuit, 1993.

---. *Sans l'orang-outan*. Paris : Minuit, 2007.

- . *Le Vaillant petit tailleur*. Paris : Minuit, 2003.
- . « Vous devriez raconter une histoire que tout le monde connaît déjà ». Entretien avec Nicolas Vives. *Page des libraires*. 85 (2003) : [s.p.].
- Eco, Umberto. *Lector in fibula*. Paris : Grasset, 1985.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA : Harvard UP, 1980.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Tr. Evelyne Sznyce. Bruxelles : Mardaga, 1976.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Tr. Claude Maillard. Paris : Gallimard, 1978.
- Lintvelt, Jaap. *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*. Paris : Corti, 1981.
- Motte, Warren. *Fables of the Novel : French Fiction since 1990*. Norma, IL : Dalkey Archive P, 2003.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore : Johns Hopkins UP, 1990.
- Schmid, Wolf. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*. Munich : Fink, 1973.
- . *Narratology : An Introduction*. Berlin : De Gruyter, 2000.

Annexe

Figure I. Schéma narratif de Wolf Schmid

Notes

¹ Cet article est une version remaniée et augmentée d'une communication intitulée « L'antimétalepse d'Éric Chevillard », présentée lors du Congrès des sciences humaines (2010) et qui a obtenu le Prix de la meilleure communication étudiante de l'APFUCC.

² Le schéma narratologique proposé par Wolf Schmid en 1973 dans *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs* (29) est remanié et élaboré dans son ouvrage *Narratology : An Introduction* en 2000 (35) et résume bien les divers rapports entre fiction et réalité. Pour qu'un échange communicationnel ait lieu dans une œuvre littéraire entre l'auteur et le lecteur, il faut avoir un minimum de deux niveaux communicatifs, dont un qui existe en tant que monde extralittéraire – « communication auctoriale » –, l'autre est désigné littéraire ou « communication narrative » (Schmid 35). Or, Schmid différencie jusqu'à cinq « mondes » dans son schéma pour représenter un échantillon de rapports en jeu dans un récit à partir de sa conception jusqu'à sa lecture. Si le premier est considéré comme un monde réel où se situent l'Auteur concret et le Lecteur concret, tous les autres sont des mondes fictionnels. En divisant davantage le monde littéraire, Schmid instaure des niveaux de fictionalité et souligne le rapport binaire à l'intérieur de chacun : l'Auteur abstrait et le Lecteur abstrait ; le Narrateur et le Narrataire ; et les divers personnages en dialogue dans le récit. Une version de ce schéma est reproduite en annexe.

³ Dans *Métalepse*, Gérard Genette propose que « [c]ette capacité d'intrusion dans la diégèse, dont l'auteur use à sa guise, peut aussi bien s'étendre à cet habitant de l'univers extradiégétique qu'est le lecteur » (94).

⁴ Expression qu'emploie Éric Chevillard et qu'il définit dans un entretien avec Emmanuel Favre : « Ce que je désigne comme le bon vieux roman, c'est-à-dire le roman qui consiste à raconter une histoire avec un début et une fin, me semble obéir au principe même de l'existence humaine. J'ai du mal à trouver passionnant le roman compris comme un redoublement de la vie. Et puis le souci du réalisme oblige à une certaine sobriété d'écriture qui m'ennuie un peu. Du coup on se confine dans l'usage d'une langue plate, très classique, un peu molle, bourrée inévitablement de clichés puisqu'on est amené à décrire des situations vécues par tous. Le bon vieux roman est en train de devenir un produit commercial sans noblesse qui ne fait de mal à personne et se contente d'offrir un bon moment de détente au lecteur ».