

Université de Picardie Jules Verne

Aline Girard

Le Vaillant Petit Tailleur



d'Éric Chevillard

Sous la direction d'Alain Schaffner.
2004 / 2005

Introduction

Eric Chevillard, naît un 18 juin¹ à la Roche-sur-Yon, anciennement Napoléon-Vendée, il ne s'endort pas pour autant sur ses lauriers puisqu'on le voit encore effectuer bravement ses premiers pas cours Cambronne, à Nantes. Il a deux ans lorsqu'il met un terme à sa carrière de héros national. Il brise alors son sabre sur son genou puis raconte à sa mère qu'il s'est écorché en tombant de cette balançoire et elle feint gentiment de le croire. Ensuite, il écrit. Purs morceaux de délire selon certains, ses livres sont pourtant l'œuvre d'un logicien fanatique. L'humour est la conséquence imprévue de ses rigoureux travaux.

Il partage son temps entre la France (trente-neuf années) et le Mali (cinq semaines). Hier encore, un de ses biographes est mort d'ennui².

Voici ce qu'Éric Chevillard écrit dans sa notice autobiographique : il est évident que cela ne nous apprend que très peu sur sa vie. Ces quelques phrases nous éclairent pourtant beaucoup sur la personnalité et le style de cet écrivain des XX^e et XXI^e siècle.

Le premier livre d'Éric Chevillard, *Mourir m'enrhume*³, a été édité en 1987 ; *Le Vaillant Petit Tailleur*⁴, qui est son onzième ouvrage, est quant à lui paru en 2003. Sur la page de couverture de ces livres, il est écrit « roman » . Cela apparaît plutôt comme un choix éditorial car dans les entretiens accordés par l'auteur, ce dernier aime à répéter qu'il n'est pas romancier :

Je ne suis pas un romancier, il faut bien en convenir... Le roman défend une vision enfantine ou religieuse de notre condition, comme si le monde n'était que la somme des réalités humaines. Il est asservi, structurellement, il est du côté des forces de l'ordre. Le souffle narratif et la tension dramatique ne tiennent pas compte des énergies divergentes, contradictoires. Le point de vue de la taupe m'intéresse aussi, et le projet à court terme de la puce⁵...

Pour Éric Chevillard, l'écriture est un moyen d'aller contre tout ce qui est structurellement établi ; cette idée revient à de nombreuses reprises dans ses

1 En 1964.

2 Cette notice écrite par Éric Chevillard est extraite de l'ouvrage réalisé par Jérôme Garcin, *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française par eux-mêmes*, Mille et une nuits, 2004. Quand le lieu d'édition est Paris, nous ne précisons pas.

3 Éric Chevillard, *Mourir m'enrhume*, Minuit, 1987.

4 Afin de mieux les distinguer, nous utiliserons l'italique pour désigner le récit d'Éric Chevillard et les guillemets pour le conte des frères Grimm (celui-ci étant tiré d'un recueil).

5 Olivier Bessard-Banquy, entretien avec Éric Chevillard, *Europe*, n°868-869, août-septembre 2001.

propos et elle prend forme dans chacun de ses livres. De plus, pour l'auteur contemporain, il est hors de question de nier les « énergies divergentes » et « contradictoires » car l'incongru est essentiel dans ses textes. Il lui permet de « [jeter] de force [le lecteur et lui-même] dans la confrontation des mots et des choses⁶ ».

Mais, chez Éric Chevillard, l'écriture doit aussi être le lieu de la confrontation de l'écrivain aux structures littéraires déjà existantes. Dernièrement, à l'occasion de la parution de son dernier roman, *Oreille rouge*⁷, nous avons pu lire cette critique très intéressante :

Éric chevillard est un auteur superstitieux (de *superstare*) : il se « tient dessus » . Il sait n'être pas le premier. Ses livres s'appuient sur d'autres livres, ses histoires sur d'autres histoires. Lorsqu'il écrit – un roman d'aventures (*Les Absences du capitaine Cook*), une autobiographie (*Du Hérisson*), un conte (*Le Vaillant Petit Tailleur*), un récit de voyage (*Oreille rouge*) – il a conscience que d'autres auteurs l'ont précédé. Comment écrire alors, comment prétendre créer ? En s'échappant, en semant ses illustres poursuivants, grâce à son art, maintes fois vanté, de la digression⁸.

La digression joue, il est vrai, un rôle primordial dans la démarche d'Éric Chevillard passé maître dans cet art. Ce n'est toutefois pas la seule arme que cet auteur si original met en place pour faire du *Vaillant Petit Tailleur* une œuvre qui s'éloigne des chemins de traverse.

Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, Éric Chevillard s'attaque au célèbre conte des frères Grimm, « Le Vaillant Petit Tailleur », et se confronte à sa structure. Il explique le choix de ce conte par la ressemblance qui existe entre le petit tailleur et l'écrivain : « L'écrivain, lui aussi, est un héros prétentieux qui, avec ses maigres moyens, refuse de se laisser faire, défie l'ordre établi, cherche à ébranler le système des géants⁹ ». Mais il ne s'agit pas seulement de s'attaquer à la structure

6 Pierre Jourde, *Empailler le toréador*, José Corti, 1999, p.306.

7 Éric Chevillard, *Oreille rouge*, Minuit, 2005.

8 Aimé Ancian, « Éric chevillard, en attendant l'hippo », *Le Magazine littéraire*, n°441, avril 2005, p.67.

9 Nicolas Vives, entretien avec Éric Chevillard, *Page des libraires*, n°85, novembre 2003. Dans un autre entretien, Éric Chevillard revient sur cette idée et nous éclaire ainsi sur ce qu'il entend par « ce système des géants » : « Quand j'ai l'idée d'un livre, je vis comme un accablement ce

traditionnelle du conte. Avec *Le Vaillant Petit Tailleur*, Éric Chevillard a pour ambition de s'approprier un texte déjà existant : comment va-t-il procéder à ce travail de réécriture ?

En effet, la question est de savoir comment Éric Chevillard parvient à faire sien le conte *Le Vaillant Petit Tailleur* tout en ébranlant « le système des géants » ?

Dans un premier temps, nous rappellerons l'origine du conte « Le Vaillant Petit Tailleur » et son contenu, nous découvrirons quel est ce nouveau conteur qui se présente à nous. Ensuite, nous montrerons que les modifications apportées par ce dernier transforment le conte en récit parodique. Dans une troisième partie, nous démontrerons que le conte disparaît définitivement par l'abolition des frontières entre les niveaux narratifs qui le caractérisaient. Enfin, nous nous intéresserons à l'effet du texte sur la lecture.

qui s'impose tout de suite à moi, c'est-à-dire la structure traditionnelle du genre qui s'en rapproche. En même temps je suis bien obligé de m'y confronter. Ces structures ne sont pas performantes depuis si longtemps pour rien, même si elles sont en elles-mêmes porteuses d'une idéologie qu'il est parfois urgent de contester», Emmanuel Favre, entretien avec Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005, p.18.

Chapitre I :
Au commencement,
le conte...

I. Le conte des frères Grimm.

Avant de nous intéresser au travail de réécriture d'Éric Chevillard, nous allons en présenter l'hypotexte. Nous reprenons ici le terme utilisé par Gérard Genette pour désigner le texte originel ; celui-ci s'oppose à l'hypertexte : « j'appelle donc hypertexte tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple (nous dirons désormais *transformation* tout court) ou par transformation indirecte : nous dirons *imitation*¹⁰ ». Cette présentation permettra ensuite de rendre plus apparentes les nombreuses modifications apportées au conte par Éric Chevillard ; allons donc voir du côté des frères Grimm...

1. Qui sont les frères Grimm ?

Jacob et Wilhelm Grimm sont deux frères allemands qui, au cours du XIX^e siècle, réunirent de nombreux contes populaires germaniques. Leur projet était de « restituer historiquement la richesse et la persistance d'un passé culturel de l'Allemagne à l'heure de l'éveil des nationalités au XIX^e siècle. [...] Ainsi, les contes des Grimm se présentent, sans conteste, comme une œuvre patriotique et même nationaliste¹¹ ». Leur démarche est donc particulière, c'est une volonté de « réunir une collection exhaustive de tous les contes de la tradition orale [...] les Grimm avaient tenu à ne pas modifier le récit traditionnel et ils prétendaient que leur œuvre était indépendante de toutes positions littéraires, politiques et morales¹² ».

10 Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p.13.

11 Lilyane Mourey, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault*, Minard, 1978, p.22.

12 *Ibid.*, p.23.

François Mathieu nous raconte que :

Durant l'été 1822, Jacob et Wilhelm disposent [...] d'un nombre suffisant de textes bruts, qu'ils ne peuvent tout de même pas publier tels quels. Tout en leur conservant leur pureté, leur authenticité, il les « traduit » avec leurs mots, leur style, y introduisent un ton qui va leur donner une certaine unité. Mais sans rien bouleverser, en procédant par petites touches stylistiques : à leurs yeux, il ne faut surtout pas en détruire l'esprit, la simplicité, la véracité populaire. Il ne faut rien changer à l'essentiel, ne rien falsifier sous prétexte d'un mieux-dit ! [...] Accessoirement, bien qu'ils n'en soient pas encore vraiment conscients, ils sont en train de créer un genre tout nouveau, la « poésie de nature », fraîche et spontanée, opposée à la « poésie ultérieure » ou « poésie d'art », art comme artificiel¹³.

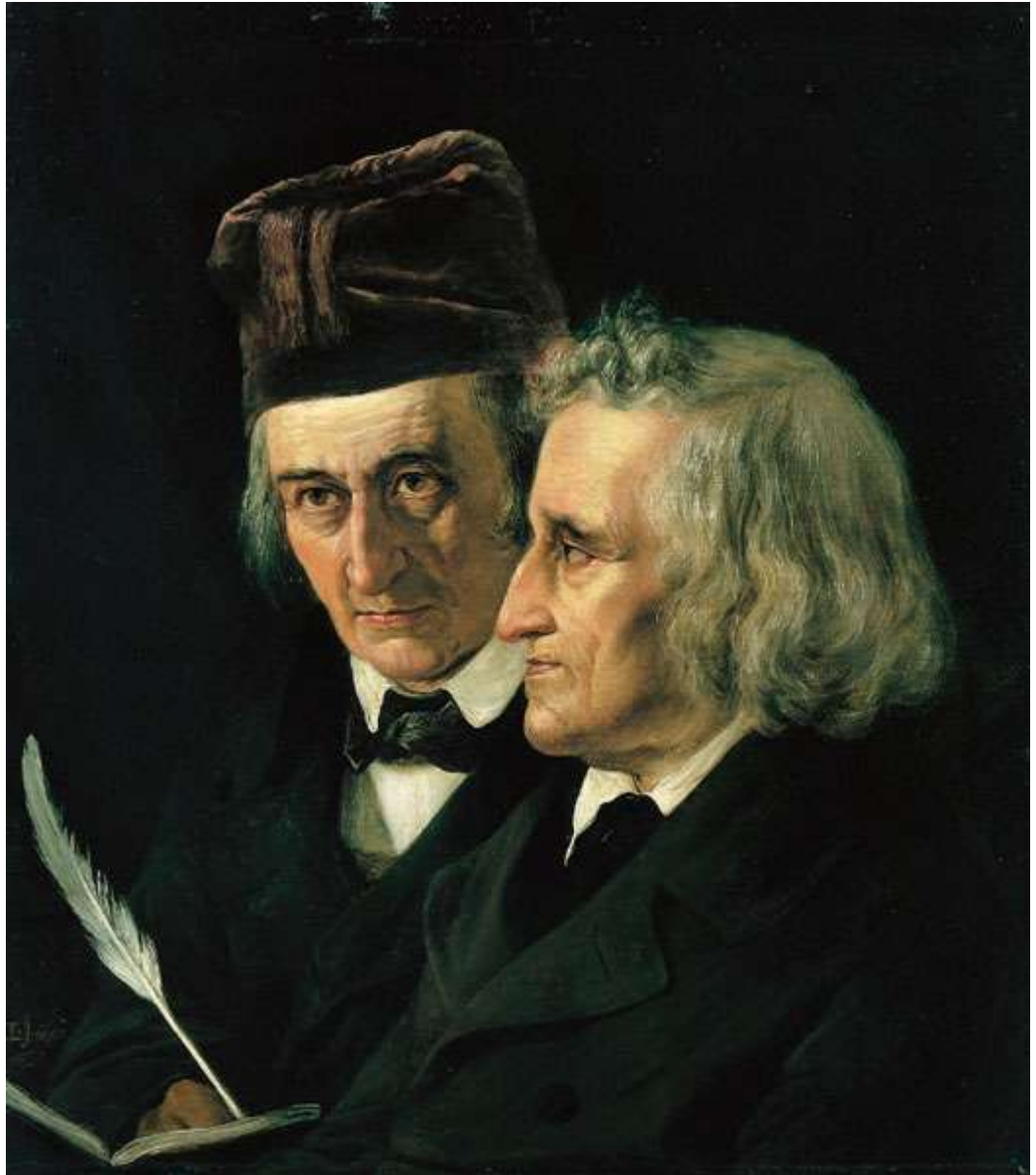
La simplicité des contes des frères Grimm est donc le résultat d'une véritable volonté de ces deux auteurs. Cette simplicité fait l'objet de quelques remarques du narrateur de l'œuvre de Chevillard, qui fait régulièrement mention des deux frères (nous verrons plus loin quel rapport le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* entretient avec ses prédécesseurs) et se moque de l'image qui nous est donné d'eux dans le tableau d'Elisabeth Jérichau-Baumann où ils sont tous les deux représentés. Sur ce tableau (voir ci-dessous), Jacob est coiffé, selon le narrateur, d'un « ridicule bonnet rouge » ; ce bonnet va être à l'origine d'une digression chevillardienne :

Je ne signale pas ce détail par méchanceté mais afin de bien montrer que le défaut de sensibilité des frères Grimm qui si souvent nous gêne affectait aussi leurs choix vestimentaires et vraisemblablement leur vie amoureuse. Au reste, peut-on feindre d'ignorer cette impayable cloche de feutre ? On ne voit qu'elle. Si vous avez l'occasion de vous trouver à Berlin, courez vite au Staatliches Museum. Tâchez de toute façon de vous ménager au moins un séjour là-bas une fois dans votre vie si vous aimez rire, mais si vous aimez rire, vous ne cesserez d'y revenir¹⁴.

Nous vous épargnons le voyage au Staatliches Museum :

13 François Mathieu, *Jacob et Wilhelm Grimm, il était une fois...*, éd. Du Jasmin, 2003, p.71.

14 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.60-61.



Jacob et Wilhelm Grimm

par Jerichau-Baumann Elisabeth, huile sur toile (63×54 cm), 1855, Berlin, Staatliche Museen (Inv. Nr. A 1663)© Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz

2. « Le Vaillant Petit Tailleur » .

«Le Vaillant Petit Tailleur» de Jacob et Wilhelm Grimm nous relate l'histoire d'un petit tailleur qui, ayant acheté de la marmelade à une paysanne, voit sa tartine disparaître sous les mouches : « Cependant l'odeur de la confiture sucrée montait le long des murs où il y avait une grande quantité de mouches, si bien qu'elles furent attirées et vinrent en troupe s'abattre dessus¹⁵ ». Irrité, notre héros attrape un chiffon et abat les mouches : sept d'un coup ! De fierté et de plaisir, il coud cela sur une ceinture et s'en va à travers « le vaste monde ». Lors de son périple, il rencontre un premier géant. Ce géant veut se confronter au petit tailleur : il va lui proposer plusieurs épreuves mais notre héros, grâce à sa ruse, lui échappe. « Le petit tailleur continua son chemin [...]. Après avoir cheminé longtemps, il se trouva dans la cour d'un palais royal¹⁶ ». Impressionné par la « chose brodée » sur sa ceinture, le conseil du roi demande à notre vaillant héros de se mettre au service du roi. Il accepte mais les militaires craignent un homme « qui vous en assomme sept d'un coup¹⁷ » ; ils se rendent donc auprès du roi pour lui communiquer leurs craintes. Le roi est du même avis qu'eux ; il fait alors une proposition au vaillant petit tailleur : dans le royaume, deux géants causent de gros dégâts, « s'il triomph[e] de ces deux géants et les tu[e], il lui donner[a] sa fille unique en mariage, et la moitié de son royaume en dot¹⁸ ». Notre héros part les combattre et réussit, à nouveau par ruse, à les vaincre. Le roi, surpris, lui demande un nouvel exploit : il doit attraper une licorne. Notre petit tailleur parvient à la capturer : la licorne charge un arbre dans lequel sa corne s'enfonce, le tailleur lui

15 Jacob et Wilhelm Grimm, «Le Vaillant Petit Tailleur», *Contes*, trad. Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1976.

16 *Ibid.*, p.67.

17 *Ibid.*, p.73.

18 *Ibid.*, p.73.

passé une corde autour du cou et la conduit au roi. Ce dernier persistant dans sa volonté de se débarrasser de notre héros lui exprime une troisième exigence : le tailleur doit attraper un sanglier qui, lui aussi, cause de grands dégâts dans le royaume. Le vaillant petit tailleur se rend dans les bois et pour échapper au sanglier qui le charge saute dans une chapelle voisine, ressort aussitôt par la fenêtre et court fermer la porte sur le sanglier (ce passage fait écho à la fuite de Tristan dans le *Tristan et Iseult* de Bérroul). « Le roi [...], bon gré mal gré, [doit] alors tenir sa promesse et lui donn[e] sa fille et la moitié de son royaume¹⁹ ». Les noces sont célébrées mais quelque temps après, le vaillant petit tailleur parle dans son sommeil et la jeune reine entend ses propos : « Fais-moi ce pourpoint, garçon, et ravaude-moi cette culotte, ou bien je te casse mon aune sur les oreilles ! ». La jeune femme déçue demande à son père de l'aider à se débarrasser de cet homme qui n'est qu'un tailleur. Le roi accepte mais le vaillant petit tailleur est averti de ce complot par l'écuyer du roi. Le petit tailleur, conscient que se trouvent derrière la porte des gens prêts à le saisir, simule le sommeil et crie : « Fais-moi ce pourpoint, garçon, et ravaude-moi cette culotte, ou bien je te casse mon aune sur les oreilles ! J'en ai occis sept d'un coup, j'ai tué deux géants, capturé une licorne, pris un sanglier, et j'aurais peur de ceux qui sont en ce moment dehors, devant ma chambre ?²⁰ ». Ces derniers détalèrent effrayés par ces paroles et « c'est ainsi que le petit tailleur devenu roi le resta toute sa vie²¹ ».

Voici donc la substance du conte des frères Grimm. Ces événements se retrouvent dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard mais le narrateur y ajoute de nombreux commentaires de régie. Nous y reviendrons plus tard. Notons aussi que dans le texte des frères Grimm, il n'y a aucune intervention du narrateur.

19 *Ibid.*, p.81.

20 *Ibid.*, p.83.

21 *Ibid.*, p.83.

Nous pourrions même parler d'effacement quasi total de la voix narrative, peut-être cela est-il lié au statut de conte du « Vaillant Petit Tailleur » ?

3. Le conte, un genre littéraire au statut particulier.

Il est intéressant de savoir dans quelle optique s'inscrit le travail des frères Grimm (pour ensuite la comparer à celle du narrateur chevillardien) et pour cela, il est nécessaire de rappeler quelques données premières sur le conte. Le conte est issu d'une tradition orale : les contes naissent de l'imaginaire collectif et sont transmis de façon orale grâce à la mémoire des conteurs. Au sujet de ces conteurs, Lilyane Mourey écrit :

ceux qui racontaient et transmettaient les contes, les percevaient comme faisant partie d'un folklore qui leur était proche et familier, puisqu'ils en étaient eux-mêmes les animateurs : ainsi se sentaient-ils libres d'adapter spontanément un conte qui leur parvenait aux particularismes d'un pays, d'une région, à ses coutumes et à ses traditions. Le conte tel qu'il était alors restitué, transmis, propagé, ne se désolidarisait pas des us et coutumes du pays. Les contes, inscrits dans la lignée des mythes ont, dans la majeure partie des cas, la valeur d'un récit initiatique où les actions des personnages témoignent des difficultés, des interrogations, des angoisses de l'homme face à la nature et dans la société²².

Le conteur reste donc au service du conte et ne prétend pas être un auteur. Lilyane Mourey développe cette notion :

Le conte oral offre une jonction subtile entre la forme et le contenu : celle-là ne cesse de se rapprocher de celui-ci pour mieux le servir. Le conte, populaire à l'origine, est sans doute le seul type d'histoire qui réalise avec une telle plénitude la conjonction entre l'auteur d'un message « littéraire » et le destinataire de ce message. Le conte, dans la communication populaire, est un produit libre qui appartient à tous. Personne, dans cette perspective, n'est le propriétaire exclusif du texte, puisque le texte a pour caractéristique essentielle d'être le dépositaire des pensées et des sentiments d'une communauté²³.

Bientôt, les contes entrent dans la littérature écrite et cette question de l'auteur va devenir essentielle, tout comme celle des choix d'écriture. Bruno Bettelheim dit à ce sujet :

A moins d'être un artiste original, l'auteur qui refond un conte de fées pour une nouvelle

22 Lilyane Mourey, *op. cit.*, p.4.

23 *Ibid.*, p.15.

édition se laisse rarement guider avant tout par les sentiments inconscients qu'il éprouve pour l'histoire [...]. Prévu pour satisfaire les désirs et les scrupules moraux d'un lecteur inconnu, le conte est souvent relaté d'une façon banale²⁴.

Cela caractérise parfaitement l'écriture des frères Grimm, car comme le dit

Lilyane Mourey dans son *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault* :

En aucun cas, l'écriture des Grimm ne s'organise autour d'éléments semblables à ceux que nous venons d'énoncer : point de préciosité, point de contes en vers, et initialement, point de censure et surtout point de ces « moralités » finales qui constituent pour Perrault une véritable tribune [...]. Nous avons souligné les visées nationalistes des deux frères allemands, avec leur souci de restituer avant tout le fonds impersonnel des contes tel qu'il persiste dans les différentes versions orales, avec un langage simple, sans « fioritures » littéraires. [...] Les deux frères voulaient réunir un catalogue aussi complet que possible de tous les contes germaniques, ils voulaient retrouver le fonds même des contes, la composition et le style étaient pour eux d'une importance primordiale : il fallait se garder d'exercer sur eux une censure et d'opérer des coupures, il fallait se rapprocher du langage populaire. Ils avaient une totale confiance dans la sagesse exprimée par les contes. C'est malgré eux que les contes devinrent la lecture « de chevet de la jeunesse allemande »²⁵.

Nous avons déjà vu que François Mathieu dans sa biographie sur les frères Grimm tenait les mêmes propos. Les deux frères s'inscrivent donc dans la tradition orale des conteurs : en privilégiant la transmission de leur patrimoine culturel, ils ne prétendent pas être les auteurs des contes mais seulement ceux qui permettront leur survie dans la culture populaire. Les frères Grimm sont absents des contes qu'ils transcrivent : il n'est aucunement question d'utiliser ce support pour faire entendre leur voix ou pour en espérer une quelconque renommée. Il va en être tout autrement du narrateur du *Vaillant Petit tailleur* d'Éric Chevillard.

24 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, [Robert Laffont, 1976] 1999, p.324-325.

25 Lilyane Mourey, *op. cit.*, p.40-41.

II. Quelle est la démarche du narrateur ?

Après avoir présenté les frères Grimm et leur conte « Le Vaillant Petit Tailleur », nous allons pouvoir nous interroger sur le travail de réécriture d'Éric Chevillard et par là-même sur son rapport à l'hypotexte. Cette étude est l'objet de notre mémoire mais, dès maintenant, il est possible de s'arrêter sur le rapport entretenu par le narrateur avec le conte. Dès le préambule, ce dernier se met en avant et nous gratifie d'une originale « déclaration d'intention²⁶ » où il dévoile son rapport au conte et son projet.

1. Rapport du narrateur avec le matériau qu'est le conte.

Dès le début de l'œuvre, ce personnage incontournable dénigre le texte des frères Grimm. Il nous dit que « tout le monde connaît cette histoire. Pour certains d'entre nous, même, il faut bien l'avouer, on en a soupé, on n'en peut plus. J'ose espérer que personne n'a l'intention de nous en rabattre les oreilles. L'enfance est derrière nous, et ses mièvres fantaisies. Nous voulons vivre²⁷ ». Mais il ne s'arrête pas là ! Il s'attaque aussi à l'imagination populaire qui est à l'origine du conte et à la structure des contes : « L'imagination populaire est intarissable. Comment en irait-il autrement d'une source de glu ?²⁸ » et « Quelques personnages archétypaux piégés là dans des postures grotesques mais conformes à ce que l'on attend d'eux entretiennent les uns avec les autres des rapports prévisibles, limités en vérité par le jeu restreint des combinaisons et des échanges possibles dans cette colle épaisse

26 Gérard Genette, *Seuils*, 1987, p.224.

27 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.11.

28 *Ibid.*, p.9.

agglutinante²⁹ ». Déjà en insistant sur l'appartenance du conte au monde de l'enfance et de ses « mièvres fantaisies », le narrateur s'oppose aux frères Grimm (nous avons vu que cela avait été bien malgré eux que les contes s'étaient retrouvés rangés parmi les lectures enfantines) mais en s'attaquant à l'imagination populaire que les frères Grimm essayaient précisément de sauvegarder, son projet s'inscrit en faux par rapport à celui des deux Allemands. Le narrateur, tout au long du préambule, se place donc en position de supériorité vis-à-vis du conte « Le Vaillant Petit Tailleur » et des frères Grimm eux-mêmes. Et en cela, le préambule est un bon échantillon du reste du récit puisque tout au long, le narrateur travaille à ridiculiser ses prédécesseurs :

Or tandis que certain pleutre fait des manières à l'orée du bois, le petit tailleur s'enfonce hardiment entre les arbres - *d'un bond*, écrivent même les frères Grimm qui ont dû voir un écureuil et confondre. Seul l'auteur de ces lignes qui n'a pourtant plus rien à prouver – il est l'auteur des lignes qui précèdent – ne faillit point à sa réputation de bravoure et s'engage à son tour dans la forêt. Soudain...³⁰

De plus, nous pouvons noter la création d'un surnom : « les efforts conjugués de Grimmgrimm pour me corriger étaient donc voués à l'échec³¹ », qui, bien qu'il mette avec justice en avant la collaboration des deux frères, est absolument ridicule. Mais pourquoi cette prétention, quel est son projet ?

2. Le projet du narrateur.

Pourquoi réécrire un conte ? Cette question est inévitable quand on sait qu'au XXI^e siècle, les contes sont le plus souvent considérés comme une lecture enfantine. Surtout si c'est, comme nous le suggère ironiquement le narrateur, par souci de notoriété : « Mon nom ne vous évoque peut-être rien ni personne [...]

29 *Ibid.*, p.9.

30 *Ibid.*, p.129.

31 *Ibid.*, p.228.

mais si je vous dis que je suis l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur* ...³² ». Le projet du narrateur ne paraît pas très cohérent voire même un peu loufoque (mais comme nous le dit Olivier Bessard-Banquy, « pour Éric Chevillard, il n'y a pas d'espace littéraire hors du loufoque, il n'y a pas d'écriture possible hors de la folie douce³³ »). À la fin du préambule, le narrateur précise tout de même son projet : il se propose de « donner au monde » « le texte fondateur de cette épopée » et pour cela il prétend devenir l'auteur du conte des frères Grimm :

Mais je constate que, faute d'un texte fondateur, le vaillant petit tailleur n'a pas accédé au rang de figure mythique à l'instar d'Œdipe, de Don Juan, de Faust et de quelques autres qui ne montraient pourtant pas autant de dispositions que lui. C'est le texte fondateur de cette épopée appelée à se déployer comme un songe infini dans l'imaginaire individuel et collectif que, modestement, suspendant pour de longs mois, des années peut-être, le travail toujours en cours de mon œuvre acharnée, je me propose de donner au monde³⁴.

Bien évidemment, Éric Chevillard pratique ici un détournement ironique de la préface, la déclaration d'intention se révèle ambiguë.

La préface est le lieu où se met en place le pacte de lecture :

Tout roman, d'une certaine manière, propose à la fois une histoire et son mode d'emploi. Une série de signaux indique selon quelles conventions le livre demande à être lu. L'ensemble de ces indications constitue ce qu'on appelle le « pacte » ou le « contrat de lecture »³⁵.

Mais ici, cette série de signaux est déroutante : le lecteur ne sait que penser de ce qu'il est en train de lire et encore moins de ce qu'il va peut-être lire. Quoique si celui-ci est un habitué des textes chevillardiens, il sait que chez ce dernier : « Le jeu sur l'arbitraire du signe littéraire, le brouillage métaleptique et l'intrusion même de l'écrivain dans la fiction sont en effet les marques les plus évidentes du refus de l'hypocrisie référentielle du pacte romanesque³⁶ ». Le narrateur apparaît donc de moins en moins comme un conteur traditionnel.

32 *Ibid.*, p.19.

33 Olivier Bessard-Banquy, « La rhétorique du loufoque », *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, PU de Saint-Etienne, 2003, p.150.

34 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.19.

35 Vincent Joue, *La Poétique du récit*, SEDES, [1997] 1999, p.11.

36 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.136.

3. Avons-nous affaire à un conteur ?

Avant de se demander s'il est possible de considérer le narrateur du récit d'Éric Chevillard comme un conteur, reprenons la définition des contes :

Ce sont des récits « objectifs », ou plutôt, [...] des récits « non lyriques » : le locuteur y efface toute trace de subjectivité, toute implication personnelle. S'il réagit, c'est en lieu et place du public destinataire de ce récit dont il partage et reflète les valeurs comme les attentes. De ce point de vue, alors que la littérature en son acception moderne s'affirme comme la revendication d'une subjectivité individuelle, on peut dire que le conte n'a pas d'auteur, mais seulement un récitant, porte-parole d'une personnalité collective³⁷.

Or le narrateur du récit qui nous intéresse, souhaite, comme nous venons de le voir, devenir l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur*. C'est donc tout à fait antinomique à la visée des conteurs :

Jamais vous [les frères Grimm] n'avez prétendu être les auteurs de vos contes. Dès l'origine, vous avez anéanti ce vaniteux personnage, l'auteur, vous l'avez dissous dans votre fraternelle association. [...] Je devais dévaluer votre œuvre généreuse pour justifier la mienne, ma laborieuse tentative d'appropriation³⁸.

Mais après tout, le narrateur sait peut-être ce qu'il fait car « Il [le petit tailleur] en a vu passer, des contents petits conteurs. Ils sont tous morts comme je mourrai. Lui, ça va, ça ira. [...] Le conteur a aussi peu de prise sur les événements que le commentateur sportif. [...] Telle est la marge d'intervention du conteur : il peut orner un peu, mentir un peu, oublier un peu³⁹ ». Éric Chevillard, lui, trouve le moyen d'augmenter sa marge d'intervention. C'est peut-être en cela que nous ne lisons plus un conte mais un roman ou tout au moins un récit parodique. C'est ce que nous allons essayer de montrer dans le chapitre suivant.

37 Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997, p.99.

38 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.216.

39 *Ibid.*, p.205.

Chapitre II :
...vint ensuite
le récit parodique.

Pour réaliser ce chapitre, nous nous sommes inspirée du travail effectué par Daniel Sangsue dans son ouvrage *Le Récit excentrique*⁴⁰. Nous voulons souligner que nous n'avons plus affaire à un conte mais à un récit parodique et démontrer qu'en optant pour cette forme l'auteur s'offre une liberté d'action bien plus grande que celle d'un conteur traditionnel.

I. Les interventions du narrateur : démiurge ou conteur ?

Avons-nous affaire à un conteur traditionnel ? Le narrateur de notre *Vaillant Petit Tailleur* n'apparaît-il pas plutôt comme un démiurge taquin ?

1. Un narrateur indiscret.

A l'origine, la parabase désigne la « partie d'une comédie grecque qui consistait essentiellement en un discours du coryphée, sorte de digression par laquelle l'auteur faisait connaître aux spectateurs ses intentions, ses opinions personnelles, etc... » . Mais ce terme se voit désormais utilisé pour parler des intrusions d'auteur : l'auteur, sortant de la fiction littéraire qu'il a choisie, s'adresse directement aux lecteurs (ou lectrices). Dans le récit parodique, ce phénomène est accentué

dans le sens d'une démonstration de démiurgie de la part du narrateur. Qu'il se vante de son pouvoir discrétionnaire sur les personnages et sur l'action [...] ou qu'au contraire il en manifeste les limites (feignant la non-omniscience [...]), le narrateur *s'exhibe* comme tel. Dépassant la fonction explicative de la parabase, il attire l'attention du lecteur non seulement sur la fabrication du récit [...] mais encore sur le contexte matériel de

40 Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1987.

l'écriture⁴¹.

Voici qui illustre la position adoptée par le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* ; celui-ci intervient sans cesse dans le récit pour délivrer des commentaires de régie et « s'exhiber » . Ses remarques mettent en avant la « fabrication du récit » et instaurent une situation d'autoréflexivité. En effet, le narrateur, à de nombreuses reprises, pour mettre l'accent sur les rouages de la fiction, prend la parole : « Le conte se poursuit ainsi. [...] Rien de bien original. [...] Ce dernier épisode n'en est pas moins superflu...⁴² », « Pourquoi s'exciter tout à coup, pour quelle raison introduire l'événement qui va emballer cette histoire ? [...] Pourquoi rompre le charme ? » ou encore « Vous savez, nous nous engageons dans ce genre de récit mené tambour battant où les péripéties se succèdent sans temps mort : une fois lancé, les occasions de souffler sont rares⁴³ » (quoi de plus ironique que cette dernière remarque ! En effet, l'auteur multiplie les occasions de souffler, les « anges⁴⁴ » tout au long du roman).

Ainsi, il soulève le voile qui dissimulait à la conscience lectrice les ficelles de la fiction ; il souligne les astuces qui permettent d'accrocher le lecteur ou même les faiblesses du récit qui entraîne la diminution temporaire de l'intérêt du lecteur. En cela, le récit *Le Vaillant Petit Tailleur* s'inscrit dans la tradition du récit parodique : « Du *Roman comique* de Scarron à *Jacques le Fataliste*, de *Tristram Shandy* de Sterne aux *Faux-Monnayeurs*, s'est développé un contre-courant "ironique" dans lequel le roman se dédouble. Le romancier met à jour ses procédés, ses artifices, il défait en même temps qu'il bâtit⁴⁵ » .

Mais souvent, ces remarques du narrateur ont pour cible le travail

41 *Ibid.*, p.84.

42 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.208.

43 *Ibid.*, p.26.

44 Voir la note n° 50 p.21.

45 Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'Univers du roman*, PUF, [1972] 1995, p.7.

d'écriture des frères Grimm et non celui de réécriture : « On devine les frères Grimm un peu à court d'idées, bridés, il est vrai, reconnaissons-leur cette excuse, par le récit des veuves de Kassel et le souci de ne point trahir l'inspiration populaire dont ils se réclament⁴⁶ ». Ces interventions se révèlent ironiques. Éric Chevillard ne nie pas la prétention du travail de réécriture mais en apportant toutes ces modifications, il confirme que la réécriture est une création artistique à part entière.

Le narrateur se permet aussi de formuler certains jugements sur le comportement ou les décisions du héros ; avis qui sont totalement inattendus dans la bouche d'un conteur : « Sans se démonter, donc, le vaillant petit tailleur saute à terre sur ses pieds et considère le géant avec cet air impudent et sûr de lui qui pourrait finir par devenir agaçant⁴⁷ » (nous pourrions lui retourner le compliment...), « Moi, je refuserais⁴⁸ » ou encore « (à cet instant, nous nous désolidarisons, le petit tailleur et moi, comme le lecteur sagace l'aura constaté)⁴⁹ ». Il est bien loin, le conteur traditionnel...

2. Un narrateur inconstant.

Daniel Sangsue remarque que dans le récit parodique, « concurremment à l'affirmation d'une maîtrise absolue [...], on assiste à la revendication d'une absence de maîtrise, non moins radicale, qui se concrétise par des hésitations [...] et qui va jusqu'à feindre la dépossession⁵⁰ ». Dans le texte qui fait l'objet de notre étude, cette caractéristique du récit parodique se retrouve. En effet, le narrateur se

46 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.208.

47 *Ibid.*, p.66.

48 *Ibid.*, p.98.

49 *Ibid.*, p.168.

50 Daniel Sangsue, *op. cit.*, p.86.

montre victime et dépendant de situations fictionnelles :

Or l'autopsie du cadavre gisant sur la chaussée au milieu de son sang démontrera vite et sans contestation possible que nous sommes en réalité penchés sur le reflet de notre petit tailleur, accoté à la barre d'appui de sa fenêtre, souriant dans cette flaque d'eau noire [...]. Ce premier retournement de situation est pour moi un sombre revers⁵¹.

Il inverse aussi le lien traditionnel qui lie le personnage au narrateur (quand, comme ici, le narrateur prétend être l'auteur). Ainsi, le chapitre VII débute ainsi :

Je l'aurais [le petit tailleur] bien plutôt rendu vicieux moi-même s'il ne l'était déjà davantage en vérité que l'œil à facettes et rotor de Dieu dans les faux plafonds. Il ment avec effronterie à tous ceux qu'il rencontre, il use de ruses déloyales pour anéantir ses adversaires et il en tire gloire, sa fatuité est telle qu'il n'a pas assez de sa bouche pour se vanter et qu'il s'introduit dans celle du conteur à la faveur d'un bâillement ou d'un rire⁵².

Il feint donc régulièrement une absence de contrôle sur celui qui devait être le personnage principal.

Mais ces moments où le narrateur se montre en position d'infériorité sont contrebalancés par ceux où il nous gratifie de témoignages quant à sa toute-puissance, où il fait preuve d'une certaine arrogance : « (Je peux faire d'autres miracles encore. Où est la foule ?)⁵³ ». Mégalomane jusqu'à se prendre pour Jésus-Christ ?

On assiste donc à une alternance de témoignages de démiurgie, de suprématie et de témoignages d'impuissance. Cette réécriture du conte des frères Grimm ressemble de plus en plus à un récit parodique.

Le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* se révèle donc être davantage un démiurge taquin qu'un conteur respectueux de ce qu'il narre. Cette mise en scène d'un narrateur indiscret et narquois participe à la transformation du conte en récit parodique.

51 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.30.

52 *Ibid.*, p.228.

53 *Ibid.*, p.142.

II. Les interventions du narrateur : une liberté dans la composition fixe du conte.

Vladimir Propp a montré que, dans un conte, « la succession des fonctions est toujours identique⁵⁴ » : c'est-à-dire que tous les contes reposent sur la même structure. Il en vient ainsi à remarquer « la liberté réduite du conteur⁵⁵ ». Le narrateur du *Vaillant Petit Tailleur* trouve le moyen d'augmenter sa marge de manoeuvre à travers des digressions et des « récits parasites » et de traduire ainsi une esthétique littéraire.

1. La digression.

[...] je ne suis pas romancier. Je ne me réfère jamais. Les romanciers ont comme principal souci le sens des équilibres et des symétries. Ceci leur fait écarter tout ce qui les éloigne de leur propos⁵⁶.

La digression⁵⁷ est pour l'auteur le lieu où il est libéré des contraintes formelles : il est libre d'écrire comme il l'entend, c'est le lieu où son style peut prendre toute son ampleur et son esprit créatif s'envoler loin des carcans traditionnels : « La digression reste le lieu de l'individualité, de l'originalité, du sujet⁵⁸ ». Éric Chevillard est un inconditionnel de la digression et, dans l'un de ses romans, il qualifie ce lieu de liberté d'« anges⁵⁹ ». Les anges sont nombreux dans

54 Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Seuil, 1970, p. 32.

55 *Ibid.*, p.139.

56 Emmanuel Favre, entretien avec Éric Chevillard, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, mars 2005, p.21.

57 Pour une réflexion d'ensemble sur cette question, on pourra consulter : Pierre Bayard, *Le Hors-sujet*, Minuit, Paris, 1996.

58 Daniel Sangsue, *op. cit.*, p.89.

59 Ce terme apparaît dans *Les Absences du capitaine Cook* (p.232-234) lors d'une longue digression d'où l'ironie n'est pas totalement absente : « Sous ce nom d'ange, notre homme entend tout ce qui dans un livre n'est pas nécessaire à l'action (en serait-il un lui-même ?), tout ce qui d'une certaine façon l'entraverait plutôt (cela semble se confirmer), non par calcul ou

Le Vaillant Petit Tailleur et ils participent au caractère excentrique de ce récit.

Lors d'un entretien, Éric Chevillard dit à ce sujet :

Lorsqu'on écrit, on a l'ambition — dérisoire, peut-être — d'ouvrir un petit espace où l'on sera seul aux commandes, où l'on sera enfin libre. Mais immédiatement, d'autres structures aliénantes, propres cette fois à la forme romanesque, se mettent en place, et, à nouveau, il faut forcer ce système, l'abattre. La digression permet justement de s'engouffrer dans les brèches. À mes yeux, le texte n'existe que pour que naisse tout à coup la possibilité d'une digression, c'est-à-dire d'une aventure : c'est une chance qui s'offre de s'étonner soi-même, d'aller un peu plus loin que ce qu'on avait imaginé. Ici, le conte n'est en effet qu'un prétexte — pour le coup au sens littéral : un texte préexistant —, et je saisis toutes les occasions que ce prétexte m'offre pour digresser⁶⁰.

En effet, l'écriture d'Éric Chevillard suit ce chemin tortueux. Ainsi, au détour d'une phrase, on plonge dans une digression qui nous transporte dans un autre univers, un univers affranchi des « structures aliénantes » de la forme romanesque. Ainsi, au cours du chapitre II, le narrateur en vient à formuler certaines considérations sur « l'autorité de la chose imprimée » :

L'autorité de la chose imprimée ne laisse de m'étonner.
Les mous et les lâches se raffermissent en se faisant imprimer, semble-t-il. [...] Pour autant, la confusion demeure, ainsi appareillée plus néfaste encore, les maladroites d'écriture passent pour de folles audaces formelles, le poète écroulé dans son vomit s'est juste autorisé quelques licences comme il en a traditionnellement le droit, et toute combinaison singulière de négligences et de grossièretés se donne pour un style original. Mais, si la chose imprimée inspire un tel respect, que dire alors de la chose brodée⁶¹ ?

Avec de telles digressions nous touchons à ce qui fait la particularité de l'auteur contemporain : « le détournement rhétorique [...] au profit du loufoque⁶² ». Mais

volonté délibérée, d'ailleurs, puisqu'il ne s'agit pas toujours d'un personnage (plus aucun doute) mais parfois simplement d'une question déplacée, d'une allusion obscure, d'une association d'idées incongrue, d'une évocation hors de propos, qui détournent le cours du récit ou tout au moins le ralentissent : raison pour laquelle on les traque impitoyablement, puisque aussi bien on ne lit pas un livre pour être sans cesse empêché d'arriver au bout. Lirait-on un livre alors pour en finir au plus vite avec lui ? En ce cas, les livres qui offrent le moins de résistance (ceux où l'on n'est jamais arrêté par des anges), que dès lors on lit d'une traite ou qu'on ne lâche pas, que l'on dévore [...] sont des livres que l'on a en réalité hâte d'avoir terminés. Cette impatience ne saurait être une manifestation de plaisir. Quand on aime son île, on ne boit pas si avidement l'eau qui la sépare du reste du monde. Pourquoi ne pas se l'avouer ? Les anges nous manquent. Ce sont eux seuls qui comptent, et non les personnages grotesques de la fiction et leurs efforts pathétiques pour nous ressembler. Les anges n'ont pas cette ambition de singes, ils sont les êtres qui peuplent les livres.[...] Ange ou marteau, peu importe le nom que l'on donne à ces impedimenta, nos livres favoris sont ceux où ils abondent : ce sont ces livres dans lesquels par leur faute on n'avance pas, desquels on ne sort pas, on ne voit pas le bout et dont on prolonge indéfiniment la lecture en l'interrompant souvent, longtemps, nos vrais livres de chevet, ce sont ceux-là, la preuve : on ne peut se résoudre à les finir. On choisit donc de vivre dedans, avec les anges, ange soi-même » . Éric Chevillard, *Les Absences du capitaine Cook*, Minuit, 2001.

60 Nicolas Vives, entretien avec Éric Chevillard, *op. cit.*

61 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.71-73.

62 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.128.

un loufoque inscrit dans le monde :

En clair, cette euphorie rhétorique, cette volonté de prendre à bras le corps tous les éléments de la pensée, cette exploitation absolue de toutes les potentialités de la phrase révèlent ainsi combien l'écriture pour Chevillard [...] est un jeu sans fin, sans règle, sans borne, sans autre impératif que de traduire par la mécanique des mots le jeu incertain de l'exploration du monde, ironique et grave⁶³.

Le récit premier, celui du « Vaillant Petit Tailleur », se voit alors relégué au second plan mais comme le dit le narrateur : « Laissons trépigner un peu notre lecteur à l'orée du bois. Tenu en haleine par sa curiosité, il ne lâchera pas ce livre et patientera tant qu'il le faudra. [...] Tel est l'art de la narration, qui ménage les pauses et les diversions pour exciter artificieusement l'intérêt⁶⁴ » .

2. La suspension.

« La suspension multipliera les interruptions et les menaces d'interruptions du récit afin d'exacerber la patience du lecteur, qu'elle engagera aussi dans des récits parasites⁶⁵ » nous dit Daniel Sangsue.

A nouveau, Éric Chevillard suit les traces des grands auteurs du XVIII^e siècle. Comme Diderot dans *Jacques le Fataliste*, le narrateur nous montre que le choix des possibles est grand : il peut non seulement raconter autre chose, d'autres événements, mais aussi mettre un terme au récit⁶⁶. On assiste effectivement à une série de fausses fins : « Cette fois le petit tailleur entend, il se réjouit de ce qu'il entend [...]. Il ouvre grand sa fenêtre et se penche dans la rue, et tombe et se tue⁶⁷ » ou plus loin « Mais je n'en veux pas, moi, de votre maaaarmelade ! Je veux la paix quand je couds. Et claque sa porte. Belle histoire, n'est-ce pas ? et quelle triste

63 *Ibid.*, p.118.

64 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.121.

65 Daniel Sangsue, *op. cit.*, p.102.

66 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.28-29.

67 *Ibid.*, p.29.

fin !⁶⁸ » .

Il s'autorise aussi à insérer des récits parasites comme celui de la mésange tuée, de la jeune femme dans le métro ou encore le conte arabe de Salem al-Ayari qui interrompent le récit premier : « S'il vous plaît de chevaucher [...], je vous exhorte à suivre la cavalerie du vaillant petit tailleur. Sinon, restez assis et écoutez plutôt l'histoire de Salem al-Ayari⁶⁹ » .

La virtuosité de l'auteur se manifeste aussi dans les transitions qui insèrent ces histoires enchâssées dans le récit et les y rattachent : le changement d'orientation du récit se fait en douceur. Ainsi au moment où « le petit tailleur excédé saisit une chute de drap dans sa corbeille et lève bien haut le bras au-dessus de l'essaim [de mouches] bourdonnant⁷⁰ », le récit s'interrompt pour un long récit construit sur la logique de répétition, celle de l'histoire de Jacques Lanternier. Chaque paragraphe de ce récit parasite illustre une expression ; par exemple : « L'hypothèse du suicide fut retenue et prouvée et, l'année suivante, Jacques Lanternier précipitait son père dans une cuve remplie d'acide sulfurique. Et ce jour-là, confia-t-il treize ans plus tard au cours de son procès, j'ai bien compris ce que voulait dire l'expression *être trempé jusqu'aux os*. Parce que c'était ça⁷¹ » . Le récit se poursuit, puis débouche sur cette transition :

On se fût passé sans dommage ni perte du récit pénible de cette sordide existence de *serial killer* puisque le petit tailleur tel que nous le voyons à présent, le sourcil froncé, la narine dilatée, qui abat d'un coup sec son chiffon sur l'essaim bourdonnant, explicite aussi bien et même mieux encore que Jacques Lanternier ce faisant l'expression *tomber comme des mouches*. Parce que c'est ça⁷².

Et de même que lors des digressions, le lecteur entraîné dans ces récits parasites se voit ramené non à la réalité mais à la fiction. Il arrive même que ce

68 *Ibid.*, p.35.

69 *Ibid.*, p.147.

70 *Ibid.*, p.43.

71 *Ibid.*, p.44-45.

72 *Ibid.*, p.48.

soit par ce cri assourdissant : « Marmelade ! Maaaar-melade !⁷³ » .

Le narrateur par ses nombreuses interruptions — interruptions qui se transforment en véritable coup d'état, au revoir petit tailleur ! — commet un délit de transgression narrative : les digressions et les suspensions entraînent la destruction de l'illusion romanesque (quoique celle-ci n'ait jamais pu réellement se mettre en place) mais aussi de la dynamique narrative de l'hypotexte c'est-à-dire du conte. La dynamique narrative du conte et l'univers imaginaire qui en résulte se voient donc réduits à leur minimum par cette déconstruction romanesque.

Le Vaillant Petit Tailleur est donc bien un récit parodique ; ce qui offre une grande liberté à l'auteur⁷⁴. Ce dernier en profite pour exprimer tout son talent à travers des digressions et des interventions du narrateur où la spécificité de son écriture apparaît. Éric Chevillard parvient ainsi à inscrire son style dans un récit qui n'offrait que très peu de liberté et de matière.

Dans ce relevé, nous avons laissé de côté une des caractéristiques fondamentales du récit parodique : la métalepse. Mais notre troisième chapitre s'attardant sur le franchissement des frontières entre les différents niveaux narratifs, nous avons jugé plus approprié de lui réserver l'étude des manifestations métaleptiques.

⁷³ *Ibid.*, p.28.

⁷⁴ Voir en annexe le texte d'Éric Chevillard, « Une magnifique liberté » .

Chapitre III :
Le franchissement
des
frontières.

Dans le conte, les niveaux narratifs⁷⁵ sont distincts ; comme nous l'explique Christophe Carlier dans *La Clef des contes* : « les premiers mots nous placent dans un monde imaginaire. Les dernières paroles nous replacent dans la réalité⁷⁶ ». Le début du conte marque donc l'entrée dans le monde imaginaire et la réalité n'a pas sa place dans le récit du conteur : les différents niveaux narratifs ne se mêlent pas. Or dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, ce n'est pas le cas : le récit parodique s'impose définitivement en abolissant les frontières entre les niveaux narratifs (dont celle entre l'univers imaginaire et la réalité). C'est ce que nous allons nous efforcer de démontrer : pour cela, nous allons tout d'abord nous intéresser aux différentes manifestations métaleptiques pour ensuite nous arrêter sur les particularités métaleptiques du récit d'Éric Chevillard.

I. Les différentes manifestations métaleptiques.

1. Qu'est-ce que la métalepse ?

Avant de commencer à débattre de la question de la métalepse dans le texte d'Éric Chevillard, rappelons la définition du terme : une métalepse est la « transgression délibérée du seuil d'enchâssement⁷⁷ » ; autrement dit, ce terme désigne la « circulation paradoxale entre divers niveaux narratifs, à des fins généralement polémique⁷⁸ » ; c'est-à-dire le franchissement, intentionnel ou non,

75 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.238 à 241.

76 Christophe Carlier, *La Clef des contes*, Ellipses, 1998, p.8.

77 Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983, p.58.

78 Frank Wagner, « Glissements et déphasages, Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n° 130, avril 2002.

des frontières entre les niveaux narratifs. Ces deux définitions nécessitent peut-être quelques précisions car cette manifestation dans un récit narratif a des conséquences importantes sur la lecture et il est intéressant de les noter :

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit⁷⁹.

ou comme le dit plus simplement Frank Wagner :

[...] la prise en compte des ambiguïtés générées par certains usages de la métalepse permet de rappeler que le monde et la fiction ne sont pas des univers rigoureusement forclos, mais qu'ils se trouvent engagés dans un procès d'échanges réciproques⁸⁰.

Un passage du « récit excentrique » d'Éric Chevillard illustre parfaitement tout ce que nous venons de noter au sujet de la métalepse :

Il est admirable et peu commun que le papier d'un livre soit fourni à l'auteur par son héros même, il y a là me semble-t-il un progrès qui [...] profite à la qualité de l'œuvre entière, laquelle gagne en cohérence, en conscience claire et sensible d'elle-même, le lecteur, le lecteur n'étant pas exclu de cette coopération resserrée de tous les protagonistes puisqu'il tient dans ses mains sous sa forme quintessenciée par les acides l'objet même du récit dont il est dorénavant, non plus un spectateur genre badaud, impuissant et niais, mais bien un vigoureux acteur jonglant lui aussi avec ces troncs de hêtres comme avec des fétus – chaque page entre ses doigts fait entendre ce bruissement de feuillage...⁸¹

Maintenant que cette notion est précisée nous pouvons nous intéresser à ses manifestations dans le récit qui fait l'objet de notre étude. Nous allons voir qu'elles se classent en deux catégories : celle où se mêlent l'univers imaginaire du conte et la réalité et celle où se mêlent la métadiégèse et la diégèse.

2. Fiction / réalité .

Nous avons décidé de nous arrêter tout d'abord sur l'effacement des frontières entre le monde de la fiction (c'est-à-dire celui de l'univers imaginaire, fondamental en ce qui concerne le conte) et le monde de la réalité. En effet, dans

79 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.245.

80 Frank Wagner, *op. cit.*, p.251.

81 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.146.

le récit de ce conteur du XXI^e siècle, certaines situations, qui mettent en scène des personnages imaginaires tels que les ogres, se voient analysées de façon rationnelle. Pour illustrer notre propos, regardons un exemple : l'auteur aborde la question de la croissance démographique des géants, croissance surprenante alors que « nul auteur n'atteste l'existence de géantes — vivaient-elles terrées au fond de grottes obscures ? — ni ne signale la présence parmi eux de petits géants en bas âge⁸² ». Un auteur déroge pourtant à l'affirmation d'Éric Chevillard : Charles Baudelaire. Pour notre plaisir, voici son poème (extrait des *Fleurs du mal*), « La Géante » :

Du temps que la Nature en sa verve puissante
Concevait chaque jour des enfants monstrueux,
J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante,
Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux.

J'eusse aimé voir son corps fleurir avec son âme
Et grandir librement dans ses terribles jeux ;
Deviner si son cœur couve une sombre flamme
Aux humides brouillards qui nagent dans ses yeux ;

Parcourir à loisir ses magnifiques formes ;
Ramper sur le versant de ses genoux énormes,
Et parfois en été, quand les soleils malsains,

Lasse, la font s'étendre à travers la campagne,
Dormir nonchalamment à l'ombre de ses seins,
Comme un hameau paisible au pied d'un montagne.

La fiction se voit donc analysée avec des critères appartenant à la réalité : le souci de la croissance démographique n'appartient pas à l'univers du conte mais bien à celui de la réalité de l'auteur ; ce mélange des deux niveaux narratifs est régulièrement utilisé par notre auteur. Ainsi, au début du livre, lorsque le narrateur se moque du peu d'originalité des contes, il résume ainsi la situation :

Ainsi l'ogre mange ou ne mange pas l'enfant. S'il le mange, ou bien il n'en fait qu'une bouchée, ou bien il en garde un peu pour le lendemain. On a vite fini d'explorer les choix qui s'offrent à lui. S'il se modère par crainte de manquer, l'ogre a bien tort, sachant que le puceau et la pucelle qui se courent après tout au long des histoires, une fois la jonction réussie, ne bougeront plus que l'un dans l'autre pour assouvir sa faim énorme.

82 *Ibid.*, p.66.

Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants. Ses prélèvements de chair fraîche constitueront même ce que le le démographe et le chasseur comme un seul homme appellent une régulation nécessaire de la population (faute de quoi, en effet, l'explosion de la natalité enregistrée à la fin des contes créerait inévitablement à terme un de ces graves déséquilibres qui obligent la nature à bafouer ses lois les mieux établies dans le but de nourrir l'innombrable marmaille dont elle a soudain la charge, et par exemple à servir à celle-ci pour son déjeuner, cuit ou cru, du chasseur, du démographe, ou de l'ogre)⁸³.

On voit très clairement apparaître ici cette confusion des niveaux dont nous parlions plus haut. La formule *Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants* est une expression qui appartient à l'univers fictionnel du conte et le développement dont elle est à l'origine est un développement qui fait appel à un raisonnement rationnel : cette fin courante des contes se voit ramenée aux problèmes démographiques du monde contemporain.

Le franchissement de cette frontière entre l'univers imaginaire et la réalité participe ainsi à la destruction du conte, en tant que catégorie générique.

3. La métadiégèse prend le pas sur la diégèse.

Nous allons nous intéresser à ce que Gérard Genette dans *Figures III* appelle la « métalepse narrative » :

[...] toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement, [...] produit un effet de bizarrerie soit bouffonne [...] soit fantastique. Nous étendrons à toutes ces transgressions le terme de métalepse narrative⁸⁴.

Dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard, de longues et nombreuses interventions du narrateur concernant la construction du récit et les soucis de l'écriture interrompent sans cesse le récit : les considérations, les interrogations du narrateur prennent le pas sur la vie du vaillant petit tailleur. Le récit principal perd donc de son intensité. L'implication du lecteur est sans cesse

83 *Ibid.*, p.9-10.

84 Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.244.

orientée vers d'autres histoires : il y a de nombreux récits enchâssés (le conte de Hans-le-hérisson, celui de Tom Pouce ou encore l'anecdote incongrue et dérangeante de Jacques Lanternier). On se demande alors qui est le personnage principal. Certaines interventions intensifient cette interrogation : « mais comment savoir si cette discrétion est due [...] à sa qualité de personnage chimérique et de pure imagination – tandis que je [le narrateur] suis incontestablement ?⁸⁵ ». Cette formule du narrateur, qui ne l'oublions pas se présente comme l'auteur du livre, souligne ce franchissement des niveaux narratifs qui caractérise la métalepse : le vaillant petit tailleur, le « personnage chimérique » se voit opposé au narrateur et à son existence (« tandis que je suis incontestablement »). C'est ainsi que nous assistons à une prise de pouvoir du narrateur dans la diégèse.

Le narrateur —ou le conteur — introduisant sa propre personnalité au sein du récit crée par cet élément hétérogène un déséquilibre au niveau de l'intégrité de la fiction. En affirmant la toute-puissance de son intervention sur le cours des événements narrés il en détruit du même coup toute velléité d'authenticité⁸⁶.

« Les glissements métaleptiques qui viennent souligner la fictionalité du récit balayent en effet du revers de la main l'hypocrisie de la fiction qui tente de se poser pour réelle. Le rabais des personnages à [*sic*] leur condition d'êtres de lettres se fait en l'espèce en un tour particulièrement comique, cela va sans dire⁸⁷ » .

Il est évident que la métadiégèse s'impose dans ce livre et la diégèse qui se voit ainsi envahie est reléguée au second plan. Cette porosité de la frontière diégèse / métadiégèse a de nombreuses répercussions.

85 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.130.

86 Bernard Valette, *Esthétique du roman moderne*, Nathan, 1985, p.29.

87 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.134.

II. Conséquences des manifestations métaleptiques dans le texte d'Éric Chevillard.

1. Intrusion du narrateur dans le monde du vaillant petit tailleur.

L'auteur et le lecteur entrent, à la suite de la marchande de marmelade, dans la chambrette du petit tailleur et c'est à ce moment qu'ils deviennent des personnages de la diégèse : « Lorsque nous entrons à notre tour dans la chambrette, moi et mes lecteurs, moi d'abord, pardon, il le faut bien, je dois vous introduire⁸⁸ ». Le narrateur va d'ailleurs en user, voire en abuser. Il va (en plus des nombreuses interventions dont nous avons parlé dans la partie précédente) infiltrer la diégèse. Il va devenir le personnage principal de ce conte et se désolidariser du vaillant petit tailleur (nous reprenons ici ses mots : « c'est ici que nous nous désolidarisons, le petit tailleur et moi, comme le lecteur sagace l'aura constaté⁸⁹ »). En effet, au cours du chapitre V, le narrateur se prend pour le héros du conte des frères Grimm ; apparaissent alors ces titres : « OÙ JE TENTE DE CERNER LA LICORNE », « OÙ JE TENTE DE SAISIR LA LICORNE » et « OÙ JE FAIS PART AU ROI DE MON SUCCÈS ». La réponse à la question qui se posait plus haut paraît alors évidente : quel est le personnage principal de ce récit excentrique ? « Et voilà notre héros. Mon double. Un autre moi-même⁹⁰ » nous dit le narrateur, et cela confirme bien ce que nous venons de montrer : le personnage central de la métadiégèse est bien sûr le narrateur mais dans ce récit d'Éric Chevillard, il devient aussi celui de la diégèse. Éric Chevillard pousse cette

88 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.35.

89 *Ibid.*, p.174.

90 *Ibid.*, p. 106.

intrusion du narrateur dans la diégèse à son maximum puisque ce dernier prend la place du héros originel du conte à savoir le vaillant petit tailleur. Cela marque définitivement l'effacement des frontières qui fait l'objet de ce troisième chapitre.

Et comme nous l'explique Olivier Bessard-Banquy, « le jeu sur l'arbitraire du signe littéraire, le brouillage métaleptique et l'intrusion même de l'écrivain dans la fiction sont en effet les marques les plus évidentes du refus de l'hypocrisie référentielle du pacte romanesque⁹¹ ». Ce refus de l'hypocrisie du pacte romanesque va aussi se lire à travers le personnage du lecteur fictif.

2. Un lecteur fictif.

« Si l'auteur peut ainsi feindre d'intervenir dans une action qu'il feignait jusque-là de seulement rapporter, il peut aussi bien feindre d'y entraîner son lecteur⁹² ». Et c'est effectivement ce qui se passe dans *Le Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard. Au début du chapitre III, le narrateur s'adresse à un lecteur fictif :

Aimable lecteur, chacun sa place, voulez-vous. Je sais ce que j'ai à faire. Il me semble que je ne démérite pas pour un homme formé à d'autres exercices. Je vous raconte cette histoire comme vous le souhaitez. Je lui donne un auteur. Je suis même en train de lui inventer un lecteur, mais là il y aurait à redire, je vous le concède, j'ai plutôt raté mon coup...⁹³.

C'est à ce moment que le lecteur fictif de ce « récit excentrique » fait son apparition. Avant de poursuivre, il est utile de préciser ce que l'on entend par lecteur fictif :

Il ne faut pas confondre narrataire, lecteur fictif, lecteur virtuel, lecteur réel, lecteur idéal... Le narrataire est le destinataire du récit fait par le narrateur. Le lecteur fictif prend place dans la trame même de l'histoire (« Où ? Lecteur, vous êtes d'une curiosité bien incommode ! », *Jacques le Fataliste*) ; le lecteur idéal serait celui souhaité par l'auteur dans une lettre, par exemple, ou une interview, tandis que le lecteur virtuel est

91 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.136.

92 Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, 2004, p.25.

93 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2004, p.89.

susceptible de lire le roman...⁹⁴

Il est certain que cette inscription d'un lecteur fictif dans le récit participe à l'effacement des frontières puisque, bien que ce lecteur fictif ne prétende pas être le représentant du lecteur réel dans le récit, il permet tout de même à ce dernier de se sentir impliqué dans le récit : ce personnage de l'univers extradiégétique fait donc son entrée dans la diégèse. Nous reprenons ici les mots de Gérard Genette :

Cette capacité d'intrusion dans la diégèse, dont l'auteur use à sa guise, peut aussi bien s'étendre à cet autre habitant de l'univers extradiégétique qu'est le lecteur⁹⁵.

Nous reviendrons plus loin sur la question de la réflexivité que cela soulève.

Cette intrusion d'un lecteur fictif peut s'inscrire dans la continuité des récits que Daniel Sangsue désignent comme des anti-romans ou encore comme des récits excentriques. On peut se rappeler par exemple du chapitre IV de *Histoire de Tom Jones* de Fielding intitulé « Où une description met en danger le cou du lecteur » et où l'on peut lire :

Prends bien garde, lecteur. Je t'ai inconsidérément amené au faite d'une colline aussi escarpée que celle de M.Allworthy, et je ne sais trop comment te faire redescendre sans que tu te rompes le cou...⁹⁶.

Éric Chevillard se joue des frontières entre les niveaux narratifs et la création d'un lecteur fictif y participe.

Éric Chevillard rend ici un hommage aux mots : il montre leur pouvoir à travers cet univers romanesque où tout se mêle. Il met en scène leur puissance avec ce franchissement des frontières qui permet au narrateur de parcourir le vaste monde en compagnie du vaillant petit tailleur. De plus, le pouvoir des mots apparaît comme l'une des thématiques du livre : « Vous les [les tables] voyez qui vont s'étrécissant : j'ai dû les décrire telles pour rendre l'effet de perspective. Mais

94 Gérald Prince, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973.

95 Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, 2004, p.94.

96 Henry Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Gallimard, 1990, tome I, p.19.

c'est un leurre, une illusion d'optique, elles sont en réalité d'un bout à l'autre aussi larges que massives⁹⁷ ». C'est l'auteur qui crée le monde de la fiction en le décrivant ; s'il veut que les nappes soient rouges, les nappes sont rouges puisque « mine de rien, c'est [lui] qui [met] le couvert » (il est intéressant de noter que *Fiat lux* apparaît sur la même page) et s'il veut que les frontières de l'imagination et de la réalité se brouillent, il en va de même.

De plus, ce franchissement des frontières est à l'origine d'un univers romanesque où le lecteur se voit mis en scène. Le moment est donc venu de nous intéresser à ce dernier. En effet, dans ce récit parodique où rien n'est épargné au lecteur, nous pouvons nous demander ce qu'il en est du pacte de lecture et du plaisir du lecteur ; c'est l'objet de notre dernier chapitre.

97 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.71.

Chapitre IV :
Et le lecteur
dans tout ça ?

I. Quel lecteur pour cette œuvre ?

Au cours du précédent chapitre, nous avons abordé la question du lecteur fictif qui faisait son apparition dans le texte d'Éric Chevillard. Ce chapitre a quant à lui pour objet l'étude de l'effet du texte sur la lecture⁹⁸. Quelles répercussions les métalepses, digressions, récits enchâssés ont sur la lecture? Qu'en est-il du pacte de lecture ? Quel impact ont les interventions du narrateur ? Et qu'en est-il de la relation auteur-lecteur ? Comme il est écrit dans *L'Univers du roman* :

Que l'auteur camoufle sa présence derrière un « il » impersonnel, un « je » soliloque, un « vous » mystérieux, ou qu'il en fasse un intermédiaire visible entre lui et sa création, ce choix correspond à un « projet » précis : le pacte narratif qui fonde, explicitement ou non, le type de relations souhaitées et établies entre, d'une part, l'auteur et le lecteur virtuel, d'autre part, entre le narrateur et le narrataire⁹⁹.

1. Un lecteur malmené.

Le lecteur est confronté à un préambule inhabituel qui le met face à un projet surprenant et cela a des répercussions sur le pacte de lecture. En effet, dès le préambule, le lecteur ne sait que penser : le narrateur est-il sérieux, se moque-t-il de lui ou alors tout ça n'est-il qu'ironie¹⁰⁰ ? Après ce préambule très troublant, le lecteur pense entrer dans le vif du sujet mais la scène d'ouverture est, elle aussi, surprenante. Elle débute ainsi : « Il y a... » . Rien de surprenant pour un début de conte, me direz-vous. Mais cette phrase de présentation se termine ainsi : « Il y a environ dix minutes j'ai épluché un oignon¹⁰¹ » . Que peut en penser le lecteur ? Ce

98 Pour une réflexion d'ensemble sur cette question, on pourra consulter l'ouvrage de Wolfgang Iser, *L'acte de lecture*, trad. franç., Bruxelles, Madraga, 1985.

99 Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *op. cit.*, p.83.

100 Dans *Le Vaillant Petit Tailleur*, l'ironie est omniprésente et l'on ne sait où elle s'arrête. Cela aussi participe au trouble du lecteur, il ne sait plus que penser. Peut-être est-ce là la volonté de l'auteur : pousser le lecteur à s'interroger sur tout ce qui l'entoure (la littérature, la société...).

101 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.21.

dernier vient de lire un préambule déconcertant et pense que le récit du conte va commencer, mais ce n'est pas ainsi que l'entend l'auteur. Il faudra encore attendre.

La déstabilisation du lecteur ne se termine pas là. Tout au long du récit, il est confronté à des fausses fins (tout comme celui de Diderot dans *Jacques le Fataliste*) :

Puis le jour se lève qui dissipe les songes, le petit tailleur [...] a rêvé cette nuit qu'il achetait de la marmelade à une marchande ambulante, [...] qu'il s'en allait courir le vaste monde. Fin du conte. Voici un dénouement élégant et neuf. Puis-je avouer que je n'en suis pas mécontent ? Portez-vous bien. [...] C'est ici que l'on se sépare¹⁰².

Cet exemple nous permet aussi de remarquer qu'à la suite de chaque fausse fin (et elles sont nombreuses) un commentaire de l'auteur apparaît. Dans l'exemple ci-dessus le narrateur nous fait part de sa fierté quant à l'originalité de cette fausse fin. Plus loin, cela se produit à nouveau : le petit tailleur se trouve face à un géant et pour l'impressionner, il lui montre sa ceinture où est écrit, comme nous le savons maintenant, « Sept d'un coup » ; le géant le remercie d'un coup de massue et lui assène cette réplique cinglante : « Sais pas lire » . Et voici donc le commentaire du narrateur :

L'analphabétisme est un fléau, sans doute, était-il pour autant nécessaire d'asséner aussi rudement une telle banalité en conclusion de cette courte fable ? Voici bien le défaut du genre. Le lecteur progresse complaisamment dans une histoire point trop ennuyeuse [...], il la reprend avec plaisir, il s'y laisse aller, puis survient le dénouement, soudain une lourde évidence aplatit la fragile construction métaphorique qui l'émerveillait¹⁰³.

Le lecteur chevillardien est donc confronté à des ruptures dans la narration mais aussi à un narrateur qui manie l'ironie sans restriction et laisse ainsi son lecteur dans l'incertitude et la perplexité. Le lecteur se trouve perturbé dans ses habitudes de lecture : son engagement émotionnel, imaginaire et intellectuel est sans cesse interrompu ou redirigé. Le lecteur est alors dans une situation dépourvue du confort romanesque qu'il s'attendait à trouver à la lecture

102 *Ibid.*, p.58.

103 *Ibid.*, p.68.

d'un conte.

2. Un lecteur actif.

Nous venons de montrer que le confort romanesque du lecteur n'était pas la préoccupation majeure de l'auteur du *Vaillant Petit Tailleur*. De plus, ce dernier joue sans cesse avec « la figure virtuelle [du lecteur] construite par le texte¹⁰⁴ ». Mais « comment définir les relations entre ce lecteur abstrait, issu de l'œuvre, et le lecteur de chair et de sang ? La réponse est simple : il faut envisager le premier comme un rôle proposé au second¹⁰⁵ » .

L'auteur demande à ce lecteur virtuel une participation active : « Le lecteur m'épargnera un travail bien ingrat en acceptant de se remémorer ici toutes les pages de franches ripailles qu'il a lues chez d'autre¹⁰⁶ » (cela nous rappelle la page laissée blanche par Sterne pour que le lecteur y dessine la femme de ses désirs et évite ainsi à l'auteur de faire une description). Le lecteur est invité à se montrer actif, il doit participer à la construction de l'œuvre et si, bien évidemment, cela marque l'absence d'un confort romanesque, cela marque en même temps la délectation du lecteur qui se voit attribué un rôle important. (Bien qu'il faille tout de même noter que le narrateur fait tout pour que ce rôle ne soit pas aussi gratifiant qu'il l'est en réalité en s'adressant à lui sur un ton parfois désagréable et péremptoire. Pourquoi ? Rappelez-vous ce que l'on disait plus haut concernant le projet narratorial : le narrateur veut devenir l'auteur de ce conte et en faire un texte fondateur. Il veut toute la gloire pour lui et ne compte pas la partager.)

Au sujet de ce rôle actif demandé au lecteur, les analyses du travail de

104Vincent Jouve, *La lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993, p.24.

105Ibid., p.25.

106Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.247.

Sterne peuvent être reprises ici car elles éclairent parfaitement la situation du lecteur d'Éric Chevillard :

Contrairement au romancier d'évasion, Sterne cherche moins à sortir le lecteur de son temps réel pour le mener dans l'éden imaginaire de la fiction et lui imposer son temps d'écrivain, qu'à l'enfoncer davantage, grâce à l'œuvre à déchiffrer, dans une durée plus riche. La lecture n'est plus un passe-temps pour dissiper l'ennui, mais un exercice intellectuel et une expérience créatrice¹⁰⁷.

Dans notre deuxième chapitre, nous avons montré qu'Éric Chevillard s'inscrivait dans la lignée des Sterne, Fielding et Diderot et à nouveau cela se vérifie. Son lecteur est engagé à s'impliquer dans le processus créatif de l'œuvre : il doit être un lecteur actif mais aussi un lecteur critique...

3. Un lecteur critique.

Au terme de notre deuxième chapitre, nous sommes arrivée à la conclusion que le texte d'Éric Chevillard *Le Vaillant Petit Tailleur* pouvait être qualifié de « récit excentrique ». Le lecteur se trouve confronté à différentes interventions du narrateur plus ou moins déconcertantes ; tout comme il assiste à l'effacement des frontières qu'il a l'habitude de rencontrer dans ses lectures (d'autant plus ici où il s'agit d'un conte). Il est donc amené à s'interroger sur le mécanisme de la lecture. Comment lire un tel texte ? Participer à la création est instamment demandé mais cette confrontation à une image du lecteur le pousse aussi à adopter un comportement critique :

Si l'existence d'une figure de lecteur postulée par le roman est incontestable, la signification du texte tient essentiellement à la façon dont le lecteur réel va adopter ce rôle qui lui est réservé. L'acte de lecture se présente ainsi comme une performance (déchiffrer l'un après l'autre les différents niveaux du texte) que le lecteur réalise grâce à une compétence (l'ensemble des savoirs nécessaires à la compréhension du récit). La lecture d'un roman peut conduire à une expérience de régression ou, au contraire, à un développement de la conscience critique¹⁰⁸.

107Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *op. cit.*, p.151.

108Vincent Jouve, *La Poétique du récit*, SEDES, [1997] 1999, p.118.

Ainsi au chapitre III, le lecteur se trouve face à un passage qui le force à s'interroger sur son statut et sur son attente :

il a préféré faire l'acquisition de ce livre. [...] regardez-le, il s'est carré dans son fauteuil [...] il tient ce livre entre les mains. Et il s'étonne.

Et son étonnement menace de tourner à l'aigre. [...] Or je mets ce bonheur tranquille en danger pour quoi ? Pour un livre avec lequel l'auteur lui-même, et le premier, semble pressé d'en finir ! Il rechigne et récrimine à tout propos, on le sent malheureux d'exercer ce métier [...].

Mais nous, nous sommes là pour lire ça, ce livre-là, *Le Vaillant petit tailleur*, comme indiqué sur la couverture, que nous avons choisi en confiance [...] en nous remémorant le conte fameux des frères Grimm [...] ¹⁰⁹.

Cela soulève la question de la réflexivité de l'œuvre¹¹⁰. Le lecteur virtuel est un rôle proposé au lecteur réel¹¹¹ : peut alors avoir lieu un processus d'identification. C'est comme si le lecteur se voyait lui-même et cela implique une prise de conscience. La réflexivité entraîne la réflexion du lecteur sur son statut et c'est aussi pour cela que nous pouvons parler d'un lecteur critique.

De plus, l'auteur insère dans son récit des références (voire même des citations) à des études critiques : celle à l'article de Darcia Narvaez dans *Educational Psychology Review* intitulé « *Does reading moral studies build character ?* »¹¹² et celle au livre de Bruno Bettelheim *Psychanalyse des contes de fées*. Il nous gratifie d'une longue citation extraite de cet ouvrage qui parle du conte des frères Grimm et principalement du combat des deux géants :

Quand l'humble artisan du conte des frères Grimm, Le hardi petit tailleur, s'arrange pour vaincre deux énormes géants en les amenant à se battre l'un contre l'autre, n'agit-il pas comme le fait le faible moi en opposant le ça et le surmoi, ce qui lui permet, en neutralisant leurs énergies opposées, d'obtenir la maîtrise rationnelle de ces deux forces irrationnelles, écrit Bruno Bettelheim, en attendant, c'est l'empoignade. On se tape dessus sans ménagement. Ça cogne dur. Surmoi non moins. Le poing de Ça vise la mâchoire de Surmoi¹¹³.

On voit ici que le lecteur est convié implicitement à développer son esprit critique

109Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.89-91. Italo Calvino, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, fait de ce lecteur construit par le texte le personnage principal de l'œuvre.

110Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Seuil, 1977, .

111Vincent Jouve, *La Lecture*, Hachette supérieur, coll. Contours littéraires, 1993, p.25.

112Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.226.

113*Ibid.*, p.140.

puisque ces références sérieuses sont détournées dans le sens de l'humour et elles se voient ainsi dévalorisées. Le lecteur est confronté à des analyses littéraires, psychanalytiques... Il se dit que peut-être lui-même devrait avoir une lecture plus critique et, parallèlement à cette pensée, il voit une réflexion contraire surgir : la dévalorisation de ces études suggère de se laisser porter par le récit. Le lecteur est donc tiraillé entre ces deux idées ; la solution ne lui sera pas donnée car la solution est peut-être de devenir un lecteur critique pour comprendre que parfois le plaisir est de se laisser porter...

II. Le plaisir d'une lecture différente.

1. Quelle est l'attente du lecteur ?

L'attente du lecteur ne se fonde plus sur la résolution d'une intrigue ou le dénouement d'une histoire : ce qu'il attend avec impatience, c'est la nouvelle trouvaille délicate de l'auteur. C'est la jouissance du mot¹¹⁴ qui est partagée : « Minuit sonne(ra)it s'il y avait une pendule¹¹⁵ » ; celle de la création pleine de malice et de réflexion logique (poussée à son maximum c'est-à-dire parfois jusqu'à l'absurde) : comme dans le chapitre I, lorsque l'auteur s'attribue le mérite d'un

114 Roland Barthes distingue la lecture-plaisir et la lecture-jouissance : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, qui ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage » (Roland Barthes, « Le plaisir du texte », *Œuvres complètes IV*, [1973] 2002, p.226) . C'est bien de cela qu'il s'agit ici : nous avons affaire à un « texte de jouissance » .

115 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minit, 2003, p.85.

travail d'investigation qui a permis de découvrir que les escaliers dont il est question à ce moment du conte « descendent » !

Or j'ai voulu savoir pour les besoins de cette histoire — voilà par exemple en quoi son véritable auteur se distingue de Jacob et Wilhelm Grimm : il paye de sa personne et n'emmène pas son frère — si les escaliers montent ou descendent, élucider enfin cette très ancienne énigme, en avoir le cœur net, et voici ma conclusion imparable, définitive. Ils descendent.

Et le narrateur poursuit : « La preuve ? J'ai essayé de monter en me laissant glisser sur la rampe. Impossible. Il faut donc imaginer cette femme un peu replète [...] peinant dans l'escalier étroit comme à contre-courant dans un torrent de montagne¹¹⁶ ». Olivier Bessard-Banquy résume parfaitement cette caractéristique de l'écriture d'Éric Chevillard : « le détournement rhétorique se fait au profit du loufoque¹¹⁷ ». Et c'est ce qui est à l'origine du plaisir du lecteur. Il en est de même pour les diverses manifestations de l'incongru inhérentes à tout texte d'Éric Chevillard¹¹⁸. L'incongru se manifeste de différentes manières : à travers des descriptions, des aphorismes (« Un sanglier déboule. Je ne sais pas faire autrement, dit-il¹¹⁹) et certaines métalepses. En voici un échantillon :

Quand je pense que ces bois magnifiques vont être rasés demain pour laisser place à des cités dortoirs sinistres, des zones industrielles et des complexes commerciaux assiégés par l'ennui, soupire le vaillant petit tailleur¹²⁰.

Il repose aussi sur des jeux de mots : « Les clous de girofle sont les premiers cueillis quand la faim tenaille »...

Le sourire et même parfois le rire naissent de cette jouissance de la tournure prise au pied de la lettre, de la métaphore déconstruite, du cliché détruit, du « sabotage de la rhétorique classique », du « détournement organisé des figures de style¹²¹ »... Éric Chevillard distille tout cela à travers ses textes.

116 *Ibid.*, p.33.

117 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.128.

118 Pierre Jourde, *Empailler le toréador, L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, José Corti, 1999.

119 Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.95.

120 *Ibid.*, p.94.

121 Olivier Bessard-Banquy, « La rhétorique de loufoque », *Figures du loufoque à la fin du XX^e*

Le sourire et le rire naissent aussi de ces remarques acerbes et si réalistes sur la société qui nous entoure. Ces remarques sont incongrues, elles apparaissent là où on ne les attend pas : dans un conte (faut-il le rappeler ?) ; mais elles sonnent justes parce qu'elles sont toujours reliées au texte et le lecteur ne peut éprouver que du plaisir à être le témoin d'une telle maîtrise des digressions.

2. Le lecteur et les secrets de fabrication.

Dans la troisième partie, nous avons étudié les manifestations métaleptiques dans le récit excentrique d'Éric Chevillard : quel effet produisent-elles sur le lecteur ? Celui-ci se trouve sans cesse confronté à une situation de réflexivité ; il est donc impossible pour lui de s'impliquer pleinement dans l'histoire racontée :

Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe [...] mais le déchiffrer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse « volontaire de l'incrédulité », au profit d'une sorte de complicité en un clin d'œil dont la tradition remonte assez loin, je pense, dans le registre burlesque¹²².

Mais, le lecteur, face à cette lecture si particulière trouve un autre plaisir. C'est comme si le lecteur voyait tous les rouages du travail d'écriture : « Il y a toujours un moment dans mes livres où j'en hasarde la théorie¹²³ ». De plus, les nombreux clin d'œil où l'auteur rappelle au lecteur sa situation participent à l'élaboration d'une certaine complicité ; cela augmente le plaisir de la lecture:

Le vaillant petit tailleur cherche une souche [...]. Nous sommes non seulement dans une forêt mais, qui plus est, dans un conte : il a têt fait d'en trouver une. [...] Et simultanément se représente qu'une souche n'est pas un tabouret. Diable, c'est dommage ! Même dans un conte

siècle, sous la direction de Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Uray, PU de Saint-Etienne, 2003, p.152.

¹²²Gérard Genette, *Métalepse*, Seuil, 2004, p.23-25.

¹²³Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.107.

de fées ? Oui, mon garçon, même dans les contes de fées¹²⁴.

D'ailleurs, pour Olivier Bessard-Banquy, Éric Chevillard fait preuve de « spécularité joyeuse » et c'est, pour lui, le « moyen de souligner la fictionalité du récit, de suggérer l'arbitraire relatif de la construction romanesque et d'établir une certaine complicité avec le lecteur dans la dérision littéraire¹²⁵ ». Il ajoute que « Chevillard est sans conteste celui qui sera allé le plus loin dans l'exploitation grisante des virtualités du jeu spéculaire ». Le lecteur aussi est grisé...

3. Le jeu de l'intertextualité.

Le lecteur peut aussi trouver son plaisir dans des clins d'œil intertextuels. Éric Chevillard parsème *Le Vaillant petit tailleur* de références plus ou moins explicites à d'autres textes. Ainsi, au cours de sa lecture, le lecteur reçoit avec un sourire amusé, des phrases comme celles-ci : « Se penchant parfois pour ramasser [...] des petits cailloux blancs curieusement semés par la main du hasard à intervalles réguliers¹²⁶ ».

Plus loin, le narrateur suggère ironiquement une certaine descendance à des auteurs d'une autre époque :

En dépit d'une référence explicite à tel chef d'œuvre espagnol du XVII^e siècle, tout ce passage évoque plutôt le roman anglais du XVIII^e siècle, ce qui constitue une façon bien originale de piller la littérature germanique du XIX^e siècle pour un écrivain français du XXI^e siècle, convenons-en¹²⁷.

Et se moque ainsi de tous ceux qui tenteront de trouver dans ses textes l'influence de prédécesseurs (à nous de ne pas être vexés par ce clin d'œil bien senti)...

De plus, dans ce récit, on trouve aussi de nombreux récits enchâssés :

124 *Ibid.*, p.203.

125 Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, PU du Septentrion, 2003, p.133.

126 Merci au petit poucet ! Éric Chevillard, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, 2003, p.133.

127 *Ibid.*, p. 112.

l'histoire de Salem al-Ayari, Tom Pouce, Hans-le-hérisson, etc... Ces récits réinscrivent l'univers romanesque et imaginaire dans l'œuvre ; le lecteur retrouve ainsi sporadiquement le bonheur des contes...

III. La relation auteur-lecteur : une relation ambiguë.

1. Le personnage du lecteur.

Nous avons noté, au début du chapitre III du livre d'Éric Chevillard, l'apparition d'un lecteur fictif : ce lecteur fictif est à plusieurs reprises bousculé par le narrateur. Ce lecteur fictif, bien que n'étant pas l'image du lecteur réel, entraîne l'identification du lecteur réel à ce personnage. Quand le lecteur fictif est malmené, le lecteur réel voit donc son amour propre malmené. Ainsi, dans le chapitre IV, le lecteur se trouve confronté à ces propos : « A quelques pas derrière moi [...], mon lecteur s'accroche, plus tenace que je ne l'aurais cru¹²⁸ ». Ce rapport de force que le narrateur instaure se trouve tout au long du livre. Il s'adresse régulièrement au narrataire de manière plutôt brusque : « Là ! Lisez !¹²⁹ ». La distinction narrataire / lecteur fictif est d'ailleurs de plus en plus floue ; le ton employé reste le même : emploi de l'impératif, adjectifs dévalorisants... et une certaine brutalité. Ce ton dénote d'ailleurs parfaitement la position de supériorité qu'adopte la plupart du temps le narrateur et, dans un premier temps, le lecteur ressent un peu d'antipathie envers celui-ci mais nous allons voir que ce sentiment

¹²⁸*Ibid.*, p.130.

¹²⁹*Ibid.*, p.131.

est contre-balancé par une complicité entre l'auteur et le lecteur.

2. La suprématie du narrateur.

Dans cette version si originale du conte des frères Grimm, nous avons pu relever à de nombreuses reprises des affirmations de supériorité de la part du narrateur : « Ne 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 fenêtre¹³⁰ ». Or le lecteur peut être agacé par cette suprématie évidente et l'omniprésence du narrateur : ce dernier prend tout de même la place du petit tailleur. D'ailleurs, le livre se clôt sur un épilogue qui marque définitivement la supériorité du narrateur sur le personnage principal du conte des frères Grimm. Après avoir tenu ces propos : « Voici l'œuvre accomplie. Je suis désormais l'auteur du *Vaillant petit tailleur*¹³¹ », il se trouve confronté à de nombreuses mouches et après s'être saisi des pages qu'il vient d'écrire, il frappe! Et il abat huit mouches. Alors que le tailleur n'en avait tué que sept.

L'outrecuidance du narrateur ne se limite pas à prétendre faire mieux que les frères Grimm ou à se substituer au héros éponyme du conte : il « autorise les conteurs à puiser dedans [une liste de nouvelles épreuves à insérer dans les contes] sans retenue. Il me plaît d'apporter gracieusement ma contribution à l'œuvre commune. Le génie populaire a besoin de mes lumières, paraît-il. Je suis là, *incognito*, je me mets à son service¹³² ». Parmi ces épreuves que l'auteur nous offre si modestement s'en trouvent certaines qui se révèlent assez originales, il faut bien l'avouer... telles que celles-ci :

130 *Ibid.*, p.55.

131 *Ibid.*, p.265.

132 *Ibid.*, p.218.

- 2. Répandre l'eau (toute l'eau).
- 10. Changer la fin du conte dont vous êtes le héros légendaire et paradigmatique.
- 23. Neiger.
- 47. Défendre la reine contre les outrages du temps en faisant barrage de son corps.
- 67. Se rendre indispensable dans une fourmilière (vous avez une semaine)¹³³.

Le lecteur hésite sans cesse entre un réel sentiment d'antipathie pour ce narrateur qui affecte une vanité insolente et les sourires (voire les éclats de rire) que l'auteur parvient à lui arracher avec tant de facilité.

3. Une relation complice.

Au cours de notre étude, nous avons pu remarquer la mise en place de différents procédés de distanciation ;

parmi les principales techniques qui, mettant en évidence l'énonciation, cassent l'« effet-fiction », on peut mentionner :

- l'emboîtement des récits, qui dénonce le roman comme artefact ;
- la « monstration » des artifices du récit ;
- le rappel de la situation de communication (l'interpellation directe du narrataire) ;
- la parodie, qui, prenant pour cible un texte connu, s'inscrit dans un débat littéraire ;
- la mise en abyme de l'objet-livre¹³⁴.

Vincent Jouve ajoute que ces procédés s'opposent à ceux visant à une emprise affective. Or tous ces procédés de distanciation sont présents dans le texte qui nous intéressent. Le lecteur devrait donc se sentir tout à fait détaché. Pourtant, les nombreux clins d'œil et l'ironie dont nous avons fait mention précédemment travaillent à la création d'une certaine complicité entre l'auteur et le lecteur :

L'ironie, par exemple, comme décalage existant entre le discours clair et une signification en opposition implicite à l'isotopie activée par le sens premier, oblige à s'identifier au narrateur. Elle joue précisément sur ce qu'on peut appeler une identification narrative, c'est-à-dire sur une complicité entre le lecteur et le narrateur¹³⁵.

Bien sûr, cela nécessite du lecteur une bonne dose d'autodérision et d'humour.

Mais, comme l'explique Béatrice Bloch, « l'acte de lecture ne peut rester

¹³³*Ibid.*, p.218.

¹³⁴Vincent Jouve, *La Poétique du récit*, SEDES, [1997] 1999, p.107-108.

¹³⁵Béatrice Bloch, *Le Roman contemporain : liberté et plaisir du lecteur*, L'Harmattan, 1998, p.79.

totallement indifférent aux tactiques mises en place pour semer le trouble dans la perception de l'œuvre¹³⁶ » et nous savons à quel point elles sont nombreuses dans ce texte. Donc si le lecteur ne rejette pas le livre, il trouve à sa lecture beaucoup de plaisir et est heureux de cette complicité avec l'auteur.

Le lecteur du *Vaillant Petit Tailleur* d'Éric Chevillard, bien que malmené, trouve donc du plaisir dans la lecture de ce récit excentrique. Il est sollicité pour participer à la création du texte et en tire une certaine satisfaction. De plus, le confort romanesque est oublié, dépossédé de sa suprématie par la délectation de l'artifice dévoilé. Et malgré la relation prétendument conflictuelle du narrataire avec le narrateur, le lecteur voit en parallèle s'instaurer une relation complice avec l'auteur. Il ne faut pas se laisser abuser par le ton teinté de prétention du narrateur ; le plaisir de la lecture est bien au coin de la page...

136 *Ibid.*, p.131.

Conclusion

Pour les frères Grimm, l'écriture des contes doit refléter au maximum le langage populaire ; il n'est pas question de se prétendre les auteurs d'une histoire issue de l'imagination populaire. De plus, les deux conteurs effacent de leur récit les moindres marques de subjectivité ; ils sont les « porte-parole d'une personnalité collective¹³⁷ ». A l'origine, le conte est un genre qui ne laisse que très peu de place à la création littéraire et par là-même à la mise en place d'une esthétique personnelle à l'auteur.

Éric Chevillard bouleverse cela à travers la réécriture du conte « Le Vaillant Petit Tailleur » des frères Grimm. Il détourne les règles qui régissent ce conte pour mettre en place son propre système. Il crée le personnage du narrateur pour montrer la désuétude du conteur et se joue des frontières entre l'imaginaire et la réalité, entre les univers diégétique et métadiégétique. Il quitte ainsi les rives du conte traditionnel pour celles d'un récit plus moderne et plus libre.

Suivant un processus parodique, Éric Chevillard transforme ce conte issu de la tradition folklorique allemande en un récit excentrique. Dans ce récit, les digressions sont reines : elles permettent à l'auteur de révéler son esthétique personnelle et toute la virtuosité de son style. Ainsi, « la parodie débouche, on le voit, sur un renouvellement ; elle n'est pas seulement rupture, destruction, mais elle remplace les formes périmées par les formes nouvelles sans lesquelles il n'y aurait pas d' "évolution littéraire" possible¹³⁸ ». L'auteur contemporain succède au conteur traditionnel mais l'idée est la même : « Raconter c'est sans cesse inventer,

137Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la nouvelle*, Armand Colin, 1997, p.99.

138Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette supérieur, coll. Contours Littéraires, 1994, p.33.

c'est la voie de la (ré)création¹³⁹ ». Éric Chevillard illustre cela avec *Le Vaillant Petit Tailleur*. Il prouve que la réécriture est une véritable création littéraire et que l'accusation de « manque de créativité » n'est pas de mise. De plus, il confirme que « Le Vaillant Petit Tailleur » est un « prétexte¹⁴⁰ » à un « exercice de style ». Exercice de style dans lequel le lecteur, bien que souvent malmené, trouve un « texte de jouissance¹⁴¹ ». Et en se laissant porter, lui aussi explore de nouvelles contrées à l'instar du petit tailleur et de l'auteur...



*Le Vaillant Petit Tailleur, "Sept d'un coup",
gravure sur bois de Ludwig Richter.*

139Lilyane Mourey, *op. cit.*, p.15.

140Voir p.23. Nicolas Vives, entretien avec Éric Chevillard, *op. cit.*

141Roland Barthes, *op. cit.*, p.226.

Annexe : « Une magnifique liberté »

Je ne connais pas de lecture plus stimulante pour un écrivain que *Tristram Shandy*. Voilà un homme, Sterne, qui ouvre dans le réel un espace où il fera ce que bon lui semblera et à sa manière en plus. Fous sont les romanciers qui recréent dans cet espace du songe toutes les contraintes et les servitudes d'une existence humaine et se soumettent à d'autres lois, d'autres conventions aussi pénibles, comme s'ils ne savaient que faire de cette magnifique liberté. Sterne, lui, en profite. Tout se joue à l'intérieur du livre, il n'y a pas de leçons à en tirer, mais, dans le livre, rien n'est impossible, l'invention et la surprise sont constantes.

L'écrivain et son lecteur sont les personnages principaux de *Tristram Shandy*. Pour Sterne, le lecteur n'est pas une vache invitée à lever quelques instants la tête de son pâturage pour regarder glisser sur ses rails le train du roman, sa puissante locomotive et ses beaux wagons bien solidement attachés les uns aux autres. Il a de la considération pour lui, il met à sa disposition une page blanche où dessiner une héroïne selon son goût plutôt que de lui en infliger le portrait, il le prie aussi de s'asseoir sur la pile de ses précédents volumes pour prendre un peu de repos. Mais il a également des exigences envers lui, il lui demande son aide pour déménager l'artillerie de l'oncle Toby qui encombre un chapitre, par exemple, il exige son attention à un moment crucial du récit en échange de quoi il l'autorise ensuite à dormir dix pages durant...

Sterne justifie avec une mauvaise foi savoureuse ses digressions les plus incongrues et tous ses stratagèmes dilatoires, car ce n'est évidemment pas d'en venir au fait qui importe. Quel fait ? La littérature n'a rien à dire, rien à exprimer, elle est l'exercice même de la liberté. Ce qui est étonnant, c'est que ce livre semble avoir été écrit en réaction contre le roman tel qu'il va commencer à s'imposer un demi-siècle plus tard. Balzac le cite au moins vingt fois avec admiration dans *La Comédie humaine* mais il écrit des romans dont on dirait que Sterne s'est moqué par anticipation... On trouve d'ailleurs à chaque page de *Tristram Shandy* de quoi rire encore de bien des livres qui paraissent aujourd'hui, il suffit de le feuilleter, cela vous dispense d'appliquer des claques sur certains museaux...

Éric Chevillard, *Le Magazine Littéraire*, n° 432, juin 2004.

Bibliographie

I. Oeuvre de l'auteur :

Chevillard Éric, *Le Vaillant Petit Tailleur*, Minuit, Paris, 2003.

Chevillard Éric,

- *Mourir m'enrhume*, Minuit, Paris, 1987.
- *Le Démarcheur*, Minuit, Paris, 1988.
- *Palafox*, Minuit, Paris, 1990.
- *Le Caoutchouc décidément*, Minuit, Paris, 1992.
- *Préhistoire*, Minuit, Paris, 1994.
- *Un fantôme*, Minuit, Paris, 1995.
- *Au plafond*, Minuit, Paris, 1997.
- *L'Oeuvre posthume de Thomas Pilaster*, Minuit, Paris, 1999.
- *Les Absences du capitaine Cook*, Minuit, Paris, 2001.
- *Du Hérisson*, Minuit, Paris, 2002.
- *Scalps*, Fata Morgana, Paris, 2004.
- *Oreille rouge*, Minuit, Paris, 2005.

- **Entretiens :**

Bessard-Banquy Olivier, « Écrire pour contre-attaquer », *Europe*, n°868-869, août-septembre 2001.

Favre Emmanuel, « Cheviller au corps », *Le Matricule des anges*, n°61, mars 2005.

Harang Jean-Baptiste, « J'aurais aimé être dupe plus longtemps », *Libération*, 15 février 2001.

Robert Richard,

- « Le Monde selon Crab », *Les Inrockuptibles*, n°47, juillet 1993.
- « Les attrape-cœurs d'Éric Chevillard, écrivain », *Les Inrockuptibles*, n°127, 19-25 novembre 1997.

Vives Nicolas, *Page des libraires*, n°85, novembre 2003.

– **Ouvrages et articles critiques sur notre auteur :**

Bessard-Banquy Olivier,

- « Chevillard écrivain », *Critique*, n°559, Paris, décembre 1993.
- *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Presses universitaires du Septentrion, Paris, 2003.
- « La rhétorique du loufoque », *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, sous la direction de Mourey Jean-Pierre et Uray Jean-Bernard, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2003.

Harang Jean-Baptiste, « Éric Chevillard est-il l'auteur d'un conte de Grimm ? Parfaitement », *Libération*, jeudi 16 octobre 2003.

Jourde Pierre,

- *Empailler le toréador, L'Incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, José Corti, Paris, 1999.
- *La Littérature sans estomac*, L'esprit des péninsules, Paris, 2002.

Lebrun Jean-Claude, « Éric Chevillard grimé en Grimm », *L'Humanité*, 13 novembre 2003.

Tison Jean-Pierre, « Sept mouches d'un coup », *Lire*, novembre 2003.

– **site internet :**

<http://chevillard.chez.tiscali.fr/> (bibliographie complète comprenant les références aux textes de Chevillard parus dans des revues et textes inédits).

II. Théorie et critique littéraire générale :

– sur le conte :

Aubrit Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Armand Colin, Paris, 1997.

Bettelheim Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Pocket, Paris, [1976] 1999.

Benjamin Walter, « Le conteur, réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2002.

Carlier Christophe, *La Clef des contes*, Ellipses, Paris, 1998.

Mathieu François, *Jacob et Wilhelm Grimm, il était une fois...*, éd. du Jasmin, Paris, 2003.

Mourey Lilyane, *Introduction aux contes de Grimm et de Perrault : histoire, structure, mise en texte*, Lettres Modernes – Minard, coll. Archives des Lettres Modernes, n°180, Paris, 1978.

Propp Vladimir, *Morphologie du conte*, Seuil, Paris, [1965] 1970.

– sur le roman :

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. Tel, Paris, 1978.

Bourneuf Roland et Ouellet Réal, *L'Univers du roman*, PUF, Paris, [1972] 1995.

Chartier Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Nathan, Paris, 2000.

Jouve Vincent, *La Poétique du roman*, SEDES, Paris, [1997] 1999.

Valette Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Nathan, Paris, 1985.

Viart Dominique, *Le Roman français au XX^e siècle*, Hachette, Paris, 1999.

– **sur la littérature contemporaine :**

Blanckeman Bruno,

- *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Prétexte, Paris, 2002.
- *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte, Paris, 2004.

Bloch Béatrice, *Le Roman contemporain : liberté et plaisir du lecteur*, L'Harmattan, Paris, 1998.

Brunel Pierre,

- *La Littérature française d'aujourd'hui*, Vuibert, Paris, 1997.
- *Glissements du roman français au XX^e siècle*, Klincksieck, Paris, 2001.

Pavel Thomas, « Le roman à l'aurore du troisième millénaire », in *L'Histoire littéraire : ses méthodes et ses résultats*, textes réunis par Luc Fraisse, Droz, Genève, 2001.

– **théorie littéraire :**

Barthes Roland, « Le plaisir du texte », *Œuvres complètes IV*, Seuil, Paris, [1976] 2002.

Dällenbach Lucien, *Le Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977.

Eco Umberto, *Lector in fabula, Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, Paris, [1985] 1990.

Genette Gérard,

- *Figures III*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 1972.

- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, coll. Points, Paris, 1982.
- *Seuils*, Seuil, Paris, 1987.
- *Métalepse, De la figure à la fiction*, Seuil, coll. Poétique, Paris, 2004.

Hamon Philippe, *L'Ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Hachette, Paris, 1996.

Jouve Vincent, *La Lecture*, Hachette, coll. Contours littéraires, Paris, 1993.

Prince Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, n°14, 1973.

Sangsue Daniel,

- *Le Récit excentrique*, José Corti, Paris, 1987.
- *La Parodie*, Hachette, coll. Contours littéraires, Paris, 1994.

Wagner Frank, « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative », *Poétique*, n°130, avril 2002.

III. Autres textes :

Borges Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* », *Fictions*, trad. Paul Verdevoye, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

Calvino Italo, *Si par une nuit d'hiver un voyageur...*, Seuil, coll. Points, Paris, 1990.

Diderot Denis,

- « Ceci n'est pas un conte », *Contes*, Robert Laffont, Paris, 1994.
- *Jacques le Fataliste*, Flammarion, Paris, 1970.

Fielding Henry, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, tome I, Gallimard, coll. Folio, n°2174, Paris, 1990.

Grimm Jacob et Wilhelm, *Contes*, trad. Marthe Robert, Gallimard, coll. Folio, Paris, 1976.

Roubaud Jacques, *La Belle Hortense*, Seghers, Paris, 1990.

Sterne Laurence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, Flammarion, Paris, 1982.

Table des matières

Introduction	2
Chapitre I : Au commencement, le conte... ..	5
I. <u>Le conte des frères Grimm</u>	6
1. Qui sont les frères Grimm ?	6
2. « Le Vaillant Petit Tailleur »	9
3. Le conte, un genre littéraire au statut particulier	11
II. <u>Quelle est la démarche du narrateur ?</u>	13
1. Rapport du narrateur avec le matériau qu'est le conte	13
2. Le projet du narrateur	14
3. Avons-nous affaire à un conteur ?	16
Chapitre II : ...vint ensuite le récit parodique	17
I. <u>Les interventions du narrateur : démiurge ou conteur ?</u>	18
1. Un narrateur indiscret	18
2. Un narrateur inconstant	20
II. <u>Les interventions du narrateur : une liberté dans la composition fixe du conte</u>	22
1. La digression	22
2. La suspension	24
Chapitre III : Le franchissement des frontières	27
I. <u>Les différentes manifestations métaleptiques</u>	28
1. Qu'est-ce que la métalepse ?	28
2. Fiction / réalité	29
3. La métadiégèse prend le pas sur la diégèse	31

II. <u>Conséquences des manifestations métaleptiques dans le texte d'Éric Chevillard</u>	33
1. Intrusion du narrateur dans le monde du vaillant petit tailleur ..	33
2. Un lecteur fictif	34
 Chapitre IV : Et le lecteur dans tout ça ?	 37
 I. <u>Quel lecteur pour cette œuvre ?</u>	 38
1. Un lecteur malmené	38
2. Un lecteur actif	40
3. Un lecteur critique	41
 II. <u>Le plaisir d'une lecture différente</u>	 43
1. Quelle est l'attente du lecteur ?	43
2. Le lecteur et les secrets de fabrication	45
3. Le jeu de l'intertextualité	46
 III. <u>La relation auteur-lecteur : une relation ambiguë</u>	 47
1. Le personnage du lecteur	47
2. La suprématie du narrateur	48
3. Une relation complice	49
 Conclusion	 51
 Annexe : « Une magnifique liberté »	 53
 Bibliographie	 54
 Table des matières	 60