

Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire

Il semble communément admis qu'en ce début de XXI^e siècle, politique et littérature ne font pas bon ménage. La littérature engagée existe-t-elle encore ? Il est en tout cas vrai qu'un certain type d'engagement est mort : « Aucune pratique [d'intervention politique dans la littérature contemporaine] ne propose de la mettre au service de l'idéologie. Les écrivains ont pris acte de la défection envers tous les systèmes d'explication globale du monde, défection à laquelle ils ont du reste largement contribué »¹. L'écriture contemporaine se caractérise par un refus de prise en charge des responsabilités communes, qui se traduit par un abandon des avant-gardes². Ainsi, les écrivains dont il sera question dans cette étude ne se laissent pas facilement fédérer sous la bannière d'un groupe ou d'une étiquette. Publiés en un même lieu (les Éditions de Minuit), ils se sont vus qualifier tour à tour de romanciers « impassibles », « minimalistes » ou « ludiques », mais ni ce regroupement ni ces termes ne constituent des raisons suffisantes pour les constituer en communauté. Aussi Dominique Viart, commentant l'affiliation de Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Oster et Patrick Deville au même éditeur ne parle-t-il que d'« effet de groupe » et de « concomitance des publications »³.

Malgré l'inscription de l'écrivain contemporain dans l'individualisme généralisé propre à notre société occidentale et à notre époque, il reste une limite fondamentale à cette atomisation : c'est le langage, bien commun auquel tout type d'expression littéraire reste indéfectiblement soumis. Mais de cette promiscuité forcée, celle de l'*usage* de la langue, résulte aujourd'hui une interrogation touchant à son *usure*, qui conduit certains écrivains à en revisiter la forme la plus extrême : le cliché. Après avoir défini cette notion, on s'attachera à observer comment elle agit dans les romans des trois auteurs mentionnés en titre de ce travail. Nous verrons que, malgré les différences qui caractérisent leurs productions respectives, ces trois auteurs s'accordent à considérer le cliché comme une matière première de la création littéraire, nécessitant la mise en œuvre systématique d'un métadiscours qui se charge finalement d'une fonction politique.

D'une part, la pratique du cliché implique une forme d'engagement, parce qu'elle impose une remise en question de l'écrivain par rapport à son instrument de travail, la langue. Il est,

¹ Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2005, p. 262.

² « Il faudrait aujourd'hui une bonne dose d'optimisme pour annoncer un avenir radieux aux avant-gardes en général, dont l'effacement semble coïncider avec une crise beaucoup plus profonde de la notion de communauté, précipitée, dit-on, par l'effondrement du communisme » (Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, 1997, p. 5).

³ Dominique Viart, *La Littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 390.

pour nos auteurs, impossible d'écrire en utilisant le cliché de façon naïve. Mais, on le verra, il est également impossible de s'en passer totalement. Ecrire devient donc une activité qui ne peut exister sans s'auto-commenter, c'est-à-dire sans exposer un programme esthétique. De plus, le commentaire portant sur un objet collectif (le cliché étant une caricature de l'aspect *commun* de la langue), ce programme s'étend au-delà du projet littéraire personnel et touche tout écrivain.

1. Qu'est-ce que le cliché ?

Le terme recouvre un grand nombre d'acceptions. Selon R. Amossy et A. Herschberg-Pierrot, le cliché est avant tout à envisager dans sa matérialité textuelle⁴. L'intérêt de cette approche réside dans la possibilité d'isoler le cliché au sein du texte. C'est généralement sous la forme d'une figure qu'il se présente (figure d'analogie, métaphore ou comparaison, le plus souvent), où le lecteur diagnostique un « effet de style usé »⁵.

Mais le cliché est aussi – voire souvent – une unité thématique, véhiculée par des motifs qui ne sont pas toujours identifiables si l'on s'en tient à une observation parcellaire du texte. Dans ce sens, et si l'on suit la classification opérée par Amossy et Herschberg-Pierrot, il entrera plutôt dans les catégories du lieu commun, de l'idée reçue ou du stéréotype. Par mesure de simplification, nous nous en tiendrons dans cette étude au terme de cliché pour qualifier, par synecdoque, l'ensemble des formes stéréotypées que nous serons amené à commenter. Reste encore à déterminer le critère d'identification du cliché, le signe de reconnaissance de ce fameux effet d'usure qui disqualifie la figure ou l'idée aux yeux de son lecteur. A vrai dire, rien n'est plus difficile, parce que l'opération repose en dernière instance sur les compétences intertextuelles de chaque lecteur, c'est-à-dire sur l'ampleur et la qualité de son encyclopédie⁶. Plus cette dernière est fournie, plus on aura de points de référence, et plus nombreuses seront les occasions de comparaisons et de confrontations.

Dans ses *Eléments de sémiologie*, Barthes propose un instrument – la connotation – qui peut être ici d'un utile recours⁷. La connotation est un sens ajouté ; elle greffe un nouveau Signifié sur un premier niveau de signification, le sens dénoté. La dénotation renvoie à la

⁴ Ruth Amossy, Anne Herschberg-Pierrot, *Stéréotypes et clichés : discours, langue, société*, Paris, Nathan, 1997, pp. 11-14.

⁵ Ruth Amossy, « Du cliché et du stéréotype », in Gilles Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.

⁶ Rappelons la formule d'Umberto Eco à ce sujet : « Une compétence encyclopédique se fonde sur des données culturelles socialement acceptées en raison de leur 'constance' statistique » (U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 17).

⁷ Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, in *Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1995, t. I, pp. 1517-1519.

réalité ; la connotation parasite ce renvoi – voire l’abolit. C’est le cas lorsque le sens de la connotation correspond à une mise en évidence de l’usure de ce qui est dénoté. Ainsi, lorsque je reconnais un cliché, le sens premier a beau faire, il est tout entier emporté ; seule reste l’évidence de sa nature stéréotypée. L’effet produit par le cliché est donc à ce titre celui d’un anti-signe : en reconnaissant le cliché, j’abolis par le même mouvement l’existence de son sens dénotatif. Mais le cliché, on le verra, peut aussi imprimer une impulsion salvatrice au sens dénoté, le renforcer ou le décaler en lui insufflant ainsi une vie nouvelle.

Dans les textes qui nous occupent, l’identification du cliché est en outre singulièrement facilitée par les auteurs eux-mêmes, qui le mettent diversement en scène afin de bien montrer à leurs lecteurs qu’ils n’en sont pas dupes. Littérature de *seconde intention*, dirait Gilles-Gaston Granger – l’académisme de première intention étant pour cet auteur un art de la reproduction du même, et l’académisme de seconde intention, défini comme suit : « L’artiste adopte certains traits d’un style, comme il adopte les conventions primaires d’un langage : une ‘grammaire’ du second ordre. Mais il les adopte comme base de sa propre invention stylistique, qui devient style au second degré »⁸. Enfin, s’il fallait résumer ce chapitre autour d’une seule notion, ce serait certainement celle, empruntée à Nathalie Sarraute, de soupçon⁹. Ce terme, fondamental pour nombre de productions littéraires contemporaines, synthétise dans les grandes lignes l’approche romanesque de nos trois auteurs. En effet, c’est en portant le soupçon sur son propre travail et sur sa langue que chacun d’eux se propose d’en revisiter les aspects les plus formels. Au-delà de l’humour et de la légèreté qui encadrent l’apparition du cliché, il est nécessaire d’entrevoir chez ces auteurs une inquiétude fondamentale liée à l’expression littéraire.

2. Toussaint, un cosmopolitisme ambigu

Toussaint n’emploie pratiquement pas le cliché dans ses premiers romans. C’est dans *L’Appareil-photo* (1989) que l’on peut observer un premier épisode qui présage d’un tournant dans l’œuvre de l’écrivain. Le narrateur, en vacances, trouve un appareil-photo dont la pellicule n’a été employée qu’à moitié. Il prend lui-même quelques photos. Une fois de retour de voyage, les seules épreuves développées par le laboratoire sont celles qui ont été prises par les anciens détenteurs de l’appareil : « [...] onze clichés en couleur, de ces couleurs criardes

⁸ Gilles-Gaston Granger, « Qu’est-ce qu’un style académique ? », in Gilles Mathis, *Le Cliché*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 17.

⁹ Nathalie Sarraute, *L’Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

des photos prises à l'instamatic »¹⁰. Des photographies prises ensuite par le narrateur, « aucune [...] n'avait été tirée, aucune, et, examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes, comme d'imperceptibles traces de mon absence »¹¹. Cet épisode peut être considéré comme crucial dans le rapport de Toussaint au cliché. Le terme y apparaît au sens propre, mais sans être exploité ; les inconnus qui figurent sur ces photos ne sont pas *reconnus*. Dans les ouvrages ultérieurs, l'inconnu fera l'objet d'une certaine attention de la part du narrateur toussaintien, par le biais du cliché, qui se manifestera alors dans un cadre thématique précis, celui du cosmopolitisme – car la question du rapport à l'autre se pose d'autant mieux que celui-ci est enfermé dans l'idée figée de son appartenance à une autre culture.

Si, dès les premiers ouvrages de Toussaint, on trouve de nombreux passages ayant l'étranger comme cadre (Venise dans *La Salle de bains*, Milan puis Londres dans *L'Appareil-photo*, le port fictif de Sasuelo dans *La Réticence*), il est très rare que ces endroits soient décrits, et leurs autochtones encore moins. Le fait que le narrateur de *L'Appareil-Photo* néglige totalement les photographies vulgaires des anciens propriétaires de l'appareil, mais qu'il observe « avec attention » « les imperceptibles traces de son absence » montre assez le narcissisme qui le caractérise, comme la plupart des narrateurs toussaintiens. Dès *La Télévision* (1997), le rapport à l'autre évolue. Le narrateur de ce roman, un Belge expatrié à Berlin, développe quant à lui un intérêt pour l'autre, mais un intérêt catalysé par l'appartenance de l'autre à une nation différente, comme s'il décidait de considérer autrui à la lumière de ces « couleurs criardes ». C'est là qu'intervient le cliché, pris cette fois en son sens figuré, qui se réalise spécifiquement comme critique du rapport à l'autre qu'implique la modalité cosmopolite de ce rapport. On pourrait dire que l'angle d'approche d'autrui par le biais du cosmopolitisme permet au narrateur de passer progressivement de l'indifférence totale à un intérêt relatif. Le recours au cliché est donc à la fois signe de paresse sociale et effort d'ouverture. Observons quelques exemples :

J'avais agrémenté ce soir mes chaussures bateau, qui se portent en général les pieds nus, d'une paire de chaussettes blanches afin de leur donner une petite touche de couleur locale. Je devais faire tout à fait Berlinoise à présent¹².

¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-Photo*, Paris, Minuit, 1989, p. 115.

¹¹ *Ibid.*, p. 116.

¹² *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 112.

Ce qui « fait Berlinois » ici, les chaussettes blanches sous les chaussures bateau, est tributaire d'une idée reçue sur les Allemands, selon laquelle ils auraient mauvais goût ou s'habilleraient n'importe comment. La vision de l'altérité est telle, dans *La Télévision*, que la décision de consacrer une séquence du récit à la chronique de telle ou telle expérience berlinoise s'accomplit sur la base du potentiel pittoresque dont cette expérience dispose. Dans l'exemple ci-dessus, l'aspect comique de l'anecdote repose entièrement sur la référence au stéréotype berlinois, sans lequel il eût été inepte de mentionner le port de chaussettes blanches. Dans le même temps, l'aveu implicite selon lequel l'objet du récit n'est en fait qu'une observation de seconde main, c'est-à-dire un cliché reconnu comme tel par son énonciateur, rend obsolète son caractère pittoresque – lequel justement avait servi à rendre sa présence légitime. En voici un exemple frappant :

Je me retournai un instant pour regarder qui dînait là ce soir, quelques couples taciturnes, une grande bordée d'Espagnols qui étaient vêtus comme toujours avec cette élégance raffinée qui ne se voit plus qu'en Italie [...]¹³.

Au-delà de l'intention clairement comique de cette remarque, il est clair que la vision stéréotypée concernant l'« hispanité » des voisins de table du narrateur est irrecevable, ce dernier sabordant lui-même son observation. L'image de l'autre est contaminée par un élément perturbateur, déséquilibrant la comparaison et rendant inacceptable le stéréotype qui la motive. C'est aussi le cas dans l'extrait suivant :

Avant de me rallonger, je fis quelques mouvements de tai-chi dans l'herbe, art inoffensif que le tai-chi, que l'on voit souvent pratiqué par de paisibles vieux Chinois, et dont ma mère aussi, m'étais-je laissé dire, était devenue une adepte¹⁴.

Si le tai-chi est, pour le narrateur, l'apanage du « paisible vieux Chinois », le fait que sa propre mère en soit adepte démontre que le cliché du vieux Chinois ne peut constituer de pôle référentiel acceptable. D'autre part, l'usage du cliché est symptomatique d'un désintérêt pour autrui qui englobe jusqu'à la mère du narrateur, lequel n'a obtenu cette information que par ouï-dire. Le cliché est donc stigmatisé en tant qu'il instaure une vision globale de l'étranger, mais permet également de mettre en évidence un désintérêt pour autrui en général. Enfin, la question du cliché, indissociable de la vision de l'autre, s'avère centrale malgré le caractère anecdotique de son apparition. Observons l'extrait suivant, tiré d'*Autoportrait (à l'étranger)*,

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*, p. 63.

dans lequel un directeur d'hôtel japonais dispose des fleurs dans un vase, en présence du narrateur, belge :

Il était aux prises avec cinq fleurs mauves et blanches (les couleurs d'Anderlecht, je ne sais pas si c'était voulu), dont il modifiait sans cesse la position pour composer un bouquet harmonieux, reprenant le tout à zéro, avec patience et méthode¹⁵.

Ce bouquet occidentalisé par le narrateur instaure deux visions irréconciliables de la même situation, typiquement belge ou typiquement japonaise. Le caractère violemment hétérogène de ces deux interprétations conduit à une lecture possible du titre de ce texte, plus picturale que littéraire, dans lequel le substantif « étranger », plutôt que de correspondre à un lieu, indiquerait la présence sur la toile d'une personne annexe au narrateur. Cette lecture imposerait la juxtaposition comme mode de regroupement des humains, irrémédiablement voués à enfermer autrui dans le stéréotype.

L'humour occupe une fonction centrale dans les textes de Toussaint, en particulier ceux dont nous tirons les exemples présentés dans cette étude. Mais on peut également distinguer, derrière la dérision qui semble présider au traitement du cliché, l'expression d'un malaise profond. Car en somme, le fait de constater que l'appréhension d'autrui est impossible sans le recours au cliché ne débouche sur aucune résolution. L'extrait suivant, tiré d'*Autoportrait (à l'étranger)*, permet d'envisager la solution de l'aporie et d'observer un usage réconcilié du cliché. Le narrateur et sa compagne voyagent dans un train pour Prague, et se trouvent dans le wagon-restaurant :

Nous avons déjà bu chacun quelques gorgées de cette fraîche Budweiser et nous poursuivions tranquillement notre repas, nous faisant goûter à l'occasion quelque bouchée de porc par-dessus la table, plutôt, d'ailleurs, à la manière d'un couple attentionné qu'à celle d'amants de Bohême enflammés et suicidaires qui se font goûter une larme de sabayon dans le creux brûlant d'une longue cuillère en argent (comme nous le faisons Madeleine et moi quand nous étions plus jeunes) [...] ¹⁶.

Trois séquences sont visibles dans cette phrase, où se construit un cliché de l'amour romantique. Tout d'abord, une représentation concrète de la réalité (« nous poursuivions tranquillement notre repas »), puis la représentation d'une scène analogue sur un mode kitsch, mais présentée comme une comparaison négative (« plutôt à la manière d'un couple attentionné qu'à celle d'amants de Bohême »). Cette négativité laisse présager du peu de sérieux que le narrateur accorde au cliché qu'il énonce : certes, le porc est une nourriture

¹⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 27-28.

triviale, mais consommer un sabayon dans ce train étant parfaitement irréaliste, tout comme l'attirail exaltant qui l'accompagne, le secret du bonheur se résumerait à l'acceptation de cette trivialité. Puis survient le troisième terme, contenu dans la parenthèse finale : l'irréalité du tableau romantique ne l'est en fait qu'à cause de l'âge des personnages – la conclusion provisoire s'en trouve infirmée. « Comme nous le faisons » démantèle une partie de la distance que l'exagération kitsch avait suggérée ; cette distance n'est plus que temporelle, puisque les protagonistes auraient vécu de telles scènes. Bien sûr, on est en droit d'en douter, mais le fond du propos est autre. En fait, aucun choix n'est arrêté quant à la meilleure représentation possible de l'amour. Réaliste, elle sera triviale ; sublime, elle sera invraisemblable ; ces deux aspects coexistent sans que l'un fasse concurrence à l'autre, dans l'acceptation qu'une vision stéréotypée peut parfois rendre compte de la réalité. Le terme « Bohème » est le lieu textuel où converge cette ambivalence ; il évoque le kitsch du cliché romantique, comme il ancre le passage dans la réalité de la diégèse (Prague se trouvant en Bohême).

Toussaint, après avoir donné la preuve de son intention seconde lors de l'énonciation d'un cliché, plutôt que d'entrer en guerre contre lui, le réutilise en se l'appropriant, allant jusqu'à en accepter la réalité sous-jacente (on pourrait parler de troisième intention). Ce faisant, il va à l'encontre d'une certaine norme, celle qui exigerait de tout écrivain, lorsqu'il achoppe sur un cliché, de lui dénier toute réalité référentielle. Toussaint développe ainsi un moyen d'intégrer le cliché dans son processus d'écriture, et ce jusque dans la charpente générale du texte. En effet, si l'histoire de ces amants de bohème peut passer pour dérisoire, voire inepte, étant donné le regard ironique que le narrateur porte sur sa propre expérience, elle n'en est pas moins la chute du chapitre (dans un ouvrage où chaque chapitre constitue un récit indépendant des autres). Pour un auteur comme Toussaint, dont l'esthétique repose en grande partie sur la pauvreté du contenu narratif, le cliché est à considérer comme une alternative ironique à l'action « romanesque » qui s'impose dans toute la tradition littéraire moderne.

3. Echenoz, une fonction ludique détournée

L'utilisation du cliché, chez Echenoz, s'apparente fréquemment au jeu, plus particulièrement à la parodie. C'est le cas dans ses premiers romans, du *Méridien de Greenwich* (1979) aux *Grandes blondes* (1995), dont la substance diégétique et les structures narratives relèvent toutes d'un genre identifiable (roman policier, d'espionnage, d'aventure, de science-fiction). Une trame attendue y sert de cadre aux tribulations de protagonistes dépassés

ou désabusés par les événements, lesquels se déroulent comme malgré eux ; c'est comme s'ils découvraient leur existence au cinéma, spectateurs déboussolés de leurs propres actions. Leur histoire se dévide en effet selon des conventions génériques prédéterminées qui ressortissent au cliché, un cliché de type macrotextuel similaire à ce qu'Umberto Eco appelle « scénario maximal »¹⁷.

L'extrait suivant est tiré du roman *Lac*, parodie de roman d'espionnage ; son héros, Chopin, est donc évidemment un espion, mais un espion assez médiocre et fatigué. Le voici sur le point de rendre visite à son supérieur, le colonel Seck :

Pour s'y rendre il dut appliquer la procédure classique de la dissuasion des filatures par le zigzag, et c'était encore et toujours le même cirque : et je te saute du taxi devant l'entrée d'un métro, puis d'un autre taxi dans un autre métro, et je te bondis dans la rame au dernier moment, je te rebondis sur le quai juste avant la fermeture des portes et je traverse et retraverse l'immeuble à double entrée, puis l'autre, et je reprends un taxi qui me laisse à cinquante mètres de l'allée dérobée où je parviens en nage, hors d'haleine et certain que tout ça ne sert à rien¹⁸.

Le cliché narratif qui commande l'absurde gymkhana de Chopin est encadré par deux remarques dépréciatives, « c'était encore et toujours le même cirque » et « tout cela ne sert à rien ». De cette façon, Echenoz évite toute ambiguïté. En programmant une interprétation ironique du passage, il informe son lecteur de son intention : il montre qu'il n'est pas dupe, lui non plus, du cliché qu'il utilise.

Cet encadrement peut aussi prendre la forme, que nous avons déjà observée chez Toussaint, de la collision entre deux clichés. Toujours dans *Lac*, après une séquence remplie d'action au terme de laquelle le héros est fait prisonnier par ses adversaires, la clôture du chapitre propose un nouveau rebondissement :

C'est le moment idéal pour que la porte d'entrée s'ouvre très brusquement, pour que paraisse dans l'embrasure la haute silhouette sombre du colonel Seck, tout de bleu nuit vêtu comme à l'accoutumée. Serré dans son puissant poing noir, un Colt Diamondback chromé luit de tous ses feux, unique éclat dans le demi-jour, comme un solitaire brille sur le fourreau d'une femme fatale¹⁹.

L'intérêt de cet exemple est de combiner deux formes de cliché, l'une macro- et l'autre microtextuelle. La séquence s'ouvre sur un indicateur générique, « c'est le moment idéal »,

¹⁷ Eco définit ainsi le scénario : « une structure de données qui sert à représenter une situation stéréotypée », puis le classifie en quatre sous-groupes, dont le scénario maximal, qui concerne la macrostructure du récit (U. Eco, *Lector in Fabula, op.cit.*, pp. 100-105).

¹⁸ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 171.

qui rappelle la structure programmatique du scénario. On assiste là à l'une de ses articulations principales, l'arrivée providentielle d'un allié permettant un retournement de situation (alors que tout semblait perdu). D'autre part, la comparaison qui clôt la séquence est une figure-cliché, la « femme fatale », autre ingrédient obligé du roman noir. De fait, tous les motifs mentionnés dans la séquence (l'arme, le diamant, le fourreau, la femme fatale) participent d'une même isotopie thématique. La progression d'un élément à l'autre paraît assez logique, n'était bien sûr ce problème de taille : le colonel est un homme. Qui plus est, il est à cet instant l'incarnation de la masculinité : porte ouverte avec fracas, rôle libérateur, haute taille, etc. Le comparer implicitement à une femme réduit à néant toute intention première dans l'utilisation du cliché, cette fois par le biais d'un télescopage entre le scénario initial et la comparaison finale, qui débouche sur la ruine des deux images. On se trouve ici face à un procédé d'écriture typique d'Echenoz, que Bessard-Banquy a mis en évidence à propos d'un autre de ses romans : « Si *L'Equipée malaise*, en clair, est une somme, à l'instar de chacun des autres livres d'Echenoz, il faut bien reconnaître que celle-ci s'amuse à être égale à zéro. En sorte que le roman s'abolit presque dans le non-événement, mais comme par excès, pour ainsi dire »²⁰. L'excès dont il est question ici est entraîné par le cliché, qui anéantit son propre sens dénotatif, mais porte également sur la structure du récit tout entier.

Souvent la fonction ludique de l'écriture, primordiale chez Echenoz, s'assortit d'un métadiscours plus sérieux et d'une remise en question de la norme romanesque. Cette politique apparaît nettement dans l'exemple suivant, tiré du roman *Les Grandes blondes*. Il s'agit de l'épisode où Salvador, qui prépare un document télévisé sur les grandes blondes, cherche à esquisser, avec l'aide de son assistante Donatienne, les grandes lignes du projet :

Nous pourrions commencer par un repère classique où tout le monde se retrouve. Disons le triangle emblématique Monroe-Dietrich-Bardot. Est-ce que ce n'est pas un peu convenu ? s'inquiéta Donatienne, est-ce qu'on n'a pas déjà vu ça cent fois ?

Si tu veux, dit Salvador. [...]

- En fait elle n'était pas si grande que ça, Monroe, fit remarquer Donatienne penchée sur le fichier. Un mètre soixante et un.

- Rien à voir, dit Salvador, [...] tu ne saisis pas ma méthodologie. Pas forcément besoin d'être grande pour intégrer la catégorie des grandes blondes, pas nécessairement. (Il réfléchit.) Peut-être même, au fond, pas absolument besoin non plus d'être blonde, d'ailleurs. Je ne sais pas encore²¹.

²⁰ Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 28.

²¹ Jean Echenoz, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995, p. 66.

Le cliché est ici rendu explicite non pas par un artifice signalétique, mais par une remarque de Donatienne, « est-ce qu'on n'a pas déjà vu ça cent fois ? ». Puis Salvador expose sa « méthodologie », plutôt curieuse, car des deux adjectifs que comporte le syntagme « grande blonde », il envisage de n'en conserver aucun. Au-delà d'une possible satire (l'indécision chronique de Salvador et le manque de sérieux dont il fait preuve dans son travail pourraient être lus comme autant de traits de caractère typiques d'un producteur d'émissions télévisées), ce passage (dé)programme la lecture du texte dans son ensemble, puisqu'il fait vaciller, en le livrant à l'aléatoire, le syntagme stéréotypé qui donne son titre au roman.

Mais le cliché, s'il semble n'être convoqué que pour être aussitôt invalidé, n'en garde pas moins chez Echenoz son énergie dénotative. On en tiendra pour preuve ce dernier exemple, tiré de *Cherokee*, dont le héros (prénom géorgien) vient de rencontrer une femme à qui il a donné rendez-vous :

Elle traversait la cour prudemment, surveillant ses talons sur les pavés, sans voir Georges à sa fenêtre qu'il ferma aussitôt, puis rouvrit, puis il baissa la voix dans la radio qui criait que si je t'aime (clac), quel problème (clac-clac), car tu mens (clac) tout le temps (clac-clac), et mes larmes sont pour toi (boum, boum) du vent [...]²².

La métaphore qui clôt ce passage (« mes larmes sont du vent ») est un cliché de genre (celui de la chanson populaire, stéréotype par excellence de l'expression du sentiment), dont l'ineptie est renforcée par l'incongruité de la construction syntaxique et de l'image : « du vent » est une anacoluthie, là où l'on attendrait un second hémistiche à « mes larmes sont pour toi » ; de plus « du vent » renvoie à un discours argotique et s'oppose donc au registre élevé fondé par la métonymie des larmes. Ce cliché est enchâssé dans un petit système : son apparition dans le texte est en quelque sorte préparée, d'abord par l'identification du registre, la chanson populaire, dont la pauvreté métrique est ici extrême – Morier parlerait de « rimes rurales »²³, où la parenté phonique entre les deux vers n'est donnée que par la dernière partie de la dernière syllabe – l'indigence de l'accompagnement musical, qui se résume à deux sons (« clac » et « boum »), venant aggraver le cas... La niaiserie de la chanson est donc avérée, mais la question subsiste : pourquoi Echenoz consacre-t-il trois lignes à sa mention – d'autant plus que Georges, mélomane averti, possédant « quatre cent soixante-huit disques au juste,

²² Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1983, p. 15.

²³ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981.

principalement de la musique de jazz »²⁴, vient de baisser la radio ? Georges n'a vraisemblablement pas choisi d'écouter cela, mais il n'éteint pas la radio, se contente d'en baisser le volume. La pénétration du cliché dans l'espace vital de Georges n'est pas une fatalité, elle est le résultat d'une sorte de choix. A la fin du chapitre, quelques lignes plus loin, la chanson investit entièrement l'espace du texte²⁵, laissant entendre que les sentiments un peu simplets qui y sont révélés sont adéquats pour décrire la situation. C'est un aveu : même lorsqu'il s'agit d'exprimer un sentiment personnel, le cliché est parfois idoine. Il existe chez Echenoz de nombreux exemples associant la chanson populaire à l'amour (à la façon d'une bande-son au cinéma) – car tel est bien « l'obscène de l'amour », selon une expression de Barthes qui s'accorde assez bien au contexte échenozien : « Quoi de plus bête qu'un amoureux ? Si bête que nul n'ose tenir publiquement son discours sans une sérieuse médiation [...] »²⁶.

On peut constater que, paraissant d'une part se défendre de l'utilisation du cliché (c'est-à-dire en ne le mettant en scène qu'accompagné de tout l'attirail signalétique visant à ne laisser aucune prise à une accusation de naïveté ou de première intention), Echenoz semble adopter à l'occasion cette « troisième intention » déjà rencontrée chez Toussaint, qui permet aux deux auteurs de réconcilier stéréotype et vraisemblance.

4. Chevillard, des larmes de crocodile

Le foisonnement et la richesse de l'écriture chevillardienne donnent au cliché une place importante, marquée elle aussi par une intention seconde dans son utilisation et par une vision initialement péjorative de tout usage de première intention. L'écriture de Chevillard ne parvient pas à rester en place ; à l'instar de l'animal Palafox, dans le roman du même nom, elle est protéiforme et refuse de se laisser domestiquer. Le recours au cliché y est très fréquent, et intervient notamment chaque fois que l'écriture menace de ressembler à quoi que ce soit de traditionnellement romanesque. Considérons ainsi *Oreille rouge*, l'avant-dernier roman en date de Chevillard (2005) ; c'est tout à la fois une parodie de récit de voyage et le récit d'un voyage réel, autobiographique (l'écrivain a été effectivement invité au Mali). Sans vouloir ici démêler cet écheveau, on se contentera d'observer quelques apories entraînées par

²⁴ *Ibid.*, p. 14.

²⁵ « [...] et longtemps après il l'embrassait encore et parlait doucement dans ses cheveux, pendant que la voix murmurait que rouges sont la lèvre et l'ongle, blanche et bleue l'écume de mer, que tout est clair, que tout est clair » (*ibid.*, p. 15).

²⁶ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres Complètes*, op. cit., t. III, p. 624.

cette écriture singulière. Observons par exemple le texte de quatrième de couverture qui résume le roman :

Cet écrivain aime sa chambre, sa table, sa chaise, dans la pénombre : on l'envoie en Afrique où sont les lions, dans le soleil. Que va-t-il chercher là-bas ? Un grand poème, dit-il. Ou ne serait-ce pas plutôt l'inévitable récit de voyage que tant d'autres avant lui ont rapporté ? On l'a lu déjà, et relu. L'auteur va prétendre que des indigènes l'ont sacré roi de leur village. Il aura percé à jour les secrets des marabouts et appris de la bouche d'un griot vieux comme les pierres quelque interminable légende avec métamorphoses. Le pire est à craindre²⁷.

Ce résumé thématise et exemplifie tout à la fois le cliché du récit de voyage, omniprésent également dans le texte, au point qu'il en devient l'un des éléments centraux. L'image de l'Afrique exposée par le roman est en effet, presque exclusivement, un ensemble de clichés, un décor de théâtre qui fait écran à toute possibilité d'expression immédiate du voyage. Le plaisir de la découverte est contrecarré par le stéréotype, qui impose une nouvelle fonction au récit, celle d'exposer les difficultés d'un voyageur aux prises avec ses idées reçues sur l'Afrique, ses attentes contaminées par ses lectures. Le roman est un portrait de l'homme de lettres en touriste, et la nature foncièrement ridicule de ce statut en devient le sujet principal.

C'est sous l'empire du métadiscours que se développe l'écriture de Chevillard, comme on peut le voir dans ce court extrait : « La nuit est d'encre (nous n'avions que ça) »²⁸. Ce cliché (« nuit d'encre » pour « nuit noire ») est suivi d'un commentaire entre parenthèses où l'énonciateur s'excuse auprès de son lecteur d'utiliser une expression banale. Celui-ci, assurément, est en droit d'exiger plus. Mais voici encore une autre interprétation, que suggère le cotexte. Le narrateur, y apprenons-nous, est en train d'endormir un enfant en lui racontant un conte. Tout se passe dès lors comme si le cliché de la nuit d'encre avait sauté du conte, où il avait sa place stéréotypée, pour s'installer dans la narration principale. N'est-ce pas à dire que nous sommes tous, lecteurs de romans traditionnels, comme cet enfant réclamant une histoire pour s'endormir ? Le conte, l'anecdote comme métaphores de l'horizon d'attente de ses propres lecteurs, voilà d'ailleurs un motif fortement thématisé chez Chevillard, qui pour sa part n'envisage d'« histoire » ou d'intrigue au sein de ses romans qu'à travers le prisme de l'ironie (voir le récit de voyage dans *Oreille rouge*).

²⁷ Eric Chevillard, *Oreille rouge*, Paris, Minuit, 2005, quatrième de couverture.

²⁸ Eric Chevillard, *Les Absences du capitaine Cook*, Paris, Minuit, 2001.

Et il y a bien sûr cet autre sens encore : l'encre, c'est le seul matériau dont l'écrivain dispose²⁹. Ses nuits sont de papier, et les mots son unique horizon. Aussi participe-t-il à la typification du réel, repassant par les phrases déjà utilisées, les mots inévitablement usés. Mais le cliché n'a-t-il pas une valeur intrinsèque, s'il peut être ainsi renouvelé et réinvesti d'un sens qu'on croyait perdu ?

La question de la perte de sens des mots est fréquente chez Chevillard. Dans *Les Absences du capitaine Cook*, on trouve ainsi un long paragraphe racontant un voyage de La Pérouse, romancé à la façon réaliste, avec tempête à la clé, dont la description donne lieu à plusieurs comparaisons. La « scène de tempête » appartient au patrimoine mondial du roman d'aventure, un registre supérieurement pratiqué par Stevenson, mais on pense également à Verne, Melville ou London. On remarquera que notre autre grand spécialiste de la récupération du genre, Echenoz, a lui aussi sa scène de tempête, dans *L'Equipée malaise* (Paul valdinguant sans retenue dans sa cabine du Boustrophédon).

Chevillard quant à lui se réapproprie le motif en jouant sur le signe comparatif traditionnel : « rouleaux de cordage très exactement comme des pythons ou des boas lovés sur le pont », « vagues très exactement comme des montagnes », « comme des fouets très exactement les filins rompus », « flots mugissants, revanche des éléments, furie, spectacle grandiose et terrible, le navire très exactement comme un bouchon danse »³⁰.

Si tout le paragraphe est ironique, les adverbes « très exactement » ont un rôle assez subtil ; en effet, ils semblent avoir pour tâche de renouveler l'image proposée en instaurant une rigueur inhabituelle pour une telle figure, mais ne réussissent en fait qu'à la décrédibiliser complètement ; l'insistance à établir l'analogie est telle, que le miracle ordinaire de l'image métaphorique ne se produit pas. Il est escamoté au profit d'une ostentation qui prend le pas sur les autres stratégies descriptives. L'obstination frénétique à vouloir prouver qu'une vague est comme une montagne finit donc par imposer au lecteur la vision d'une montagne en lieu et place de la vague, et fait un bouchon d'un navire. C'est une tempête dans un verre d'eau...

Chevillard détruit ici un système sans doute simpliste à ses yeux. La métaphore, lorsqu'elle est un cliché, expose une facette de l'expression littéraire qui semble être pour lui l'objet d'un profond discrédit : la clôture de l'équivalence³¹.

²⁹ Cet exemple rappelle un passage de *La Nébuleuse du Crabe* : « Crab, l'inventeur de la machine à broyer du noir. [...] son invention ne diffère en rien de la classique machine à écrire » (pp. 21-22).

³⁰ *Les Absences du capitaine Cook*, op. cit., pp. 20-21.

³¹ Un danger que Barthes a stigmatisé sous le terme d'*immanence* : « tout phénomène qui a son propre terme en lui-même par un mécanisme de retour [...] », grâce auquel « l'infini du monde est conjuré » (Roland Barthes, *Mythologies*, in *Œuvres complètes*, op. cit., t. 1, p. 614).

Dans une note de fin de chapitre, Olivier Bessard-Banquy (sans mentionner l'exemple ci-dessus, curieusement) fait la remarque suivante :

Chevillard lui aussi a publié son récit de tempête (« Conte merveilleux, suivi de sa mise à plat », *Quai Voltaire* n°10, Paris, 1994) où, citant tout à la fois *Robinson Crusoé*, *L'Île au trésor*, *Moby Dick*, *Typhon*, j'en oublie, *Pêcheur d'Islande*, « et mille autres romans appartenant à la littérature de la régates et du naufrage », il a souhaité montrer que « chaque mot porte en lui, précipités ou involutés, tous les livres dans lesquels il a joué un rôle important [...] ou bien au contraire, que la littérature n'a rien à voir avec les mots »³².

Dans ce paradoxe, Chevillard exprime son idée d'une écriture alternativement soucieuse de ses intertextes et de renouvellement formel. Le cliché lui offre l'expression de cette alternance, car il permet de jouer sur les deux tableaux à la fois. C'est également l'occasion, pour Chevillard, de défendre un programme littéraire rigoureux, qu'il construit à travers le traitement du cliché :

Inutile de nous étendre davantage sur ces événements, tout cela vous sera raconté en détail après l'armistice, avec une idylle en contrepoint, il serait pilote de chasse, elle franchirait les lignes ennemies pour le retrouver, déguisée en sac de farine ou en roue de secours, il serait blessé au cours d'un raid, elle le veillerait nuit et jour, finalement il recouvrerait la vue, reprendrait même les commandes de son zinc, mais chut, parviendra-t-il à détruire l'arsenal ? Ou encore, autre idée, il serait capitaine de corvette, elle franchirait les lignes ennemies pour le retrouver, déguisée en baril de pétrole ou en bouée de sauvetage, il serait blessé au cours d'une mission, elle le veillerait nuit et jour, finalement il recouvrerait l'usage de ses jambes, reprendrait même le commandement de son navire, mais chut, parviendra-t-il à torpiller le bâtiment amiral ?³³

La force de ce passage réside dans la réduplication de la même histoire en deux versions, séparées par les termes « autre idée », alors que chacune des deux versions est non seulement la même que l'autre, au-delà de quelques changements formels comiques, mais aussi la même qu'une infinité de productions littéraires et cinématographiques de la seconde moitié du XX^e siècle. Ce passage témoigne du regard condescendant que Chevillard jette sur des procédés littéraires aussi attendus que l'arrivée du gendarme derrière Guignol, mais il se justifie également par sa fonction ludique. L'écriture chevillardienne du cliché peut également prendre, à l'occasion, un ton plus pamphlétaire :

³² Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 52.

³³ Eric Chevillard, *Palafox*, Paris, Minuit, 1990, pp. 107-108.

Ces critiques qui ouvrent chaque semaine leur chronique par les mots : « Quelle bouffée d'air frais, ce livre, enfin, dans le triste désert de la littérature contemporaine ! » (et c'est pourtant vrai de la plupart de ces livres, si on les feuillette très vite tout près de son visage)³⁴.

Aujourd'hui, c'est autre chose, l'écrivain sort ses tripes et les met sur la table (huit mètres), si vous êtes grand vous aurez peut-être la chance de le voir derrière ce tas d'entrailles, dressé sur la pointe des pieds, qui agite la main et se montre du doigt³⁵.

Au-delà du jeu habituel consistant à formuler le cliché, puis à trouver le moyen d'établir le décalage qui crée la seconde intention, notons que l'attaque ne porte plus ici sur une vague sous-littérature méprisée, mais vise des genres précis : la critique littéraire, pour le premier de ces deux extraits, qui possède également sa stylistique officielle³⁶. Quant au second, c'est une charge contre certains écrivains contemporains adeptes de l'autofiction ou de la littérature « trash » : Christine Angot, Virginie Despentes ou Marie Darrieussecq, par exemple. Mais si l'écriture de Chevillard est souvent polémique, elle ne s'installe jamais très longtemps dans l'amertume du pamphlet. La littérature usant du cliché avec première intention est certes perçue comme un fléau par l'écrivain, – mais non le cliché lui-même, qui est avant tout un prétexte. Matière à discours sur l'écriture et matière à jeu, il n'en demeure pas moins un élément indispensable au texte. Qu'on en juge par ce dernier extrait, dans lequel le narrateur voit son projet d'autobiographie déjoué par la présence, sur son bureau, d'un hérisson « naïf et globuleux » :

Comment pourrais-je mener à bien la rédaction de *Vacuum extractor*, ce livre dont pour la première fois je jouerai les héros, le navigateur intrépide, le jeune ambitieux, l'amoureux idiot, le fils endeuillé, le loup solitaire, le séducteur cynique, le fameux détective, le quinquagénaire dépressif, le prince et la bergère, l'artiste maudit, le découvreur de mondes, l'enfant épouvanté, le courageux malade, le mari jaloux, le nain diabolique, le hérisson naïf et globuleux, le vieillard qui se retourne brusquement sur mon passé, le suicidaire qui reprend goût à rien, l'homme entre deux femmes, l'homme qui a touché Dieu, la créature WK-13 venue de Galthar sur une onde, le roi nu ?³⁷

Ce foisonnement de « héros » possibles permet à Chevillard de constituer une esthétique personnelle du roman, en coinçant dans un paragraphe tous ceux qu'il n'écrira pas. A l'image de l'étrange « suicidaire qui reprend goût à rien », le cliché est dynamité de l'intérieur. Aussi,

³⁴ Eric Chevillard, *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Minuit, 1999, p. 36

³⁵ Eric Chevillard, *Du Hérisson*, Paris, Minuit, 2002, p. 74.

³⁶ Voir aussi dans le même roman : « Encore un critique qui salue ma 'précision d'entomologiste'... Qu'on me cite un écrivain qui n'ait jamais été comparé à un entomologiste... J'ignore si l'inverse se vérifie aussi et s'il arrive que l'on compare tel entomologiste à tel écrivain. Il faudra que je consulte *The Lepidopterists' News* » (*L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster*, op. cit., p. 143).

³⁷ Eric Chevillard, *Du Hérisson*, op. cit., pp. 134-135.

comme le note Olivier Bessard-Banquy, « le travail du cliché est bien au fondement du travail poétique de Chevillard, car le stéréotype dans son esprit est bien plus qu'un truisme, [...] c'est une voie sans issue sur le chemin de l'inventivité, c'est pourquoi le stéréotype est chez lui systématiquement détruit de l'intérieur »³⁸. Néanmoins, tout laisse à penser que le cliché n'est pas une « voie sans issue » ; en effet, le traitement du cliché obéit à une logique plus complexe. Si le narrateur affirme rejeter le ramassis de stéréotypes qui peuplent la littérature, c'est par prétérition – c'est-à-dire en accueillant de fait, dans son texte, ce qu'il en exclut... Toute figure-cliché se résumant d'elle-même en une formule lapidaire, à l'instar de celles qui sont évoquées dans cette liste, elle répand au passage son programme narratif.

La simple mention du cliché, même mis en scène, équivaut donc à l'investir, comme si le narrateur décidait d'essayer, pour voir, les habits neufs du roi³⁹. L'image du roi nu est particulièrement utile à Chevillard, parce qu'elle illustre deux des travers principaux de la littérature contemporaine selon lui : l'orgueil et la complaisance. En incarnant le roi nu l'espace d'une prétérition, il en profite pour crier sa nudité ; il dénonce le ridicule de la situation, mais il en est lui-même l'objet. En convoquant le cliché, l'auteur semble ne pas pouvoir se décider entre le rire et les larmes qu'il lui inspire. Selon les termes de P. Jourde, Chevillard « se construit dans l'autodestruction »⁴⁰. Cette construction se fonde sur un jeu négatif, un détournement des cadavres du langage pour mieux les réinvestir. Comme le dit l'écrivain lui-même, « voilà la plus grande difficulté d'écrire aujourd'hui : d'un côté, il faut refuser de se laisser engluer dans la langue garante du système en vigueur et de sa perpétuation ; d'un autre côté, il faut veiller sur le vocabulaire comme sur les choses mêmes et les êtres »⁴¹.

5. Écrire, décrire, puis réinvestir le cliché

³⁸ Olivier Bessard-Banquy, « La rhétorique du loufoque » in Jean-Pierre Mourey et Jean-Bernard Vray, *Figures du loufoque à la fin du XX^e siècle*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 152.

³⁹ Rappelons, si besoin est, le conte auquel la formule fait allusion : Deux habiles compères vendent à un roi vaniteux, désireux de se faire faire un habit splendide, une étoffe invisible aux yeux des imbéciles et des traîtres. Personne, à commencer par le roi, ne la voit, mais chacun se garde bien de s'en vanter, de peur de perdre tout crédit. Seul un enfant osera dire tout haut ce que personne ne peut se résoudre à révéler : le roi est nu. Ce conte de Hans Christian Andersen se trouve, entre autres, dans le volume *Contes choisis*, trad. P.G. la Chesnais, Paris, Gallimard, 1987.

⁴⁰ « L'usage du cliché représente une manière à la fois de puiser le singulier dans la redite, et de se construire dans l'autodestruction » (Pierre Jourde, « L'Œuvre anthume d'Eric Chevillard », *Critique*, 622, 1999, p. 275).

⁴¹ Olivier Bessard-Banquy, « Ecrire pour contre-attaquer. Entretien avec Eric Chevillard », *Europe*, 868-869, 2001, p. 332.

On a pu remarquer que nos trois auteurs mettaient en scène le cliché d'une façon très cadrée, qui programme la lecture en empêchant tout malentendu. L'intention ne peut être que seconde, la vigilance, le soupçon face à la langue étant constamment activés. Pour citer Jourde encore, « un texte qui produit un cliché s'oublie : la conscience le déserte un instant »⁴². Par allégeance envers une norme négative du cliché, l'écrire revient donc à en signaler la présence, en le désinvestissant de sa valeur dénotative. Puis sa présence est légitimée par le principe, implicite, selon lequel il *fait l'affaire*, soit qu'il s'agisse de se rendre à son propos initial, soit que son détournement rafraîchisse ou décale ce propos. Il est donc reconduit, dans une perspective ludique il est vrai, mais aussi de façon plus vaste, dans un mouvement de réflexion critique qui constitue un engagement, au sens de Barthes, pour qui

L'écriture moderne est un véritable organisme indépendant qui croît autour de l'acte littéraire, le décore d'une valeur étrangère à son intention, l'engage continuellement dans un double mode d'existence, et superpose au contenu des mots des signes opaques qui portent en eux une histoire, une compromission ou une rédemption secondes [...] ⁴³.

Compromission et rédemption sont bien les deux conjonctures auxquelles nos auteurs soumettent le cliché, représentatif aujourd'hui d'un engagement littéraire particulier, d'une remise en question flegmatique (chez Toussaint et Echenoz) ou turbulente (chez Chevillard). Le cliché, à travers son détournement, caractérise une écriture qui se signale à la fois comme acte de langage et comme objet esthétique. La nature de la littérature engagée aujourd'hui, désinvestie de toute idéologie dominante, est indissociable d'un tel travail sur la forme romanesque. Le questionnement de nos auteurs entre bien dans le cadre de cette « interrogation sur la place et la fonction de la littérature dans le monde et dans la société »⁴⁴ qui est spécifique, pour Benoît Denis, de l'engagement littéraire contemporain. Si le cliché est, pour tous, objet de soupçon, il est aussi pour ces trois auteurs matière à discours, matière première d'une écriture qui, en contestant sans répit sa propre forme, conteste le monde.

GASPARD TURIN

Université de Lausanne

⁴² Pierre Jourde, « L'Œuvre anthume d'Eric Chevillard », *art. cit.*, p. 275.

⁴³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, in *Œuvres Complètes, op. cit.*, t. I, p. 184.

⁴⁴ Benoît Denis, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, pp. 296-297.