

Crises : expérience, langage et littérature

Jean-Pierre BERTRAND[†]

François PROVENZANO

Université de Liège / U.R. Traverses

Orcid: 0000-0002-8430-4719

Abstract : Cet article envisage d'abord la manière dont les récits d'Éric Chauvier mettent en scène les échecs de la communication ordinaire et thématisent une crise de l'expérience par le constat d'une faillite du langage. Il interroge ensuite l'agentivité proprement littéraire de ce constat, face à ses équivalents plus strictement théoriques. La question posée est celle de la justification et des modalités de l'énonciation littéraire dans un contexte de déficit pragmatique généralisé des formes verbales. Cette question est traitée en activant des échos à l'œuvre de Walter Benjamin : non seulement la mythologie baudelairienne et le rire barbare qu'elle sert, mais aussi les réflexions sur l'activité narrative et sur la crise de l'expérience.

Keywords : Éric Chauvier, Walter Benjamin, pragmatique, expérience, narration

Les récits d'Éric Chauvier sont fréquemment tissés de scènes qui signent un échec de la communication verbale entre le narrateur et les personnages qui peuplent son quotidien. Dans *Plexiglas mon amour* (2021), on trouve notamment cette séquence, qui met aux prises un couple, Éric et Marie, soudain divisé par un rapport diamétralement opposé au contexte pandémique et à son cortège de consignes sanitaires :

Elle n'a pas vraiment l'air furieuse, juste déterminée. Je m'en étonne. Elle me dit de fermer la porte, parce que je fais entrer la chaleur. C'est une phrase ordinaire, que nous prononcions souvent avant la pandémie, une phrase qui nous rassurait. Elle porte une visière en plexiglas ridicule et me tend un masque qu'elle me demande de mettre. Je proteste faiblement : c'est bien moi, tout de même, je n'ai par conséquent pas besoin de masque – je me rends compte que, dans le « monde d'avant », être soi suffisait à prouver son identité. Elle prend un air grave, qui se voudrait indulgent, mais n'y parvient pas : elle ne me demandera pas où j'étais, parce que mon sourire et mes ricanements, qu'elle a entendus depuis le palier parlent à ma place. J'enfile le masque comme on se déchausse dans une mosquée. Il me fait un bec de canard – je me vois dans le reflet d'une baie vitrée. Je tente une explication, mais regrette déjà ce que je vais dire : ce n'est pas du tout ce qu'elle croit. Un individu suspecté d'infidélité recourt-il toujours à cette phrase idiote ? Je me rends compte à quel point le langage peut devenir stéréotypé en situation d'urgence. Je répète la même phrase, ce n'est pas du tout ce qu'elle croit, comme si je n'avais pas d'autre solution. Contre toute attente, elle est disposée à me croire (Chauvier 2021 : 91).

Cet extrait condense une série de micro-phénomènes qu'on rencontre dans bien d'autres textes de Chauvier, et qui relèvent de ce qu'on pourrait appeler une ethnographie de la communication erratique, ou dysfonctionnelle, s'attachant à différentes formes communicationnelles. L'interaction entre les deux personnages est d'abord prise dans des formes posturales ou mimo-gestuelles, infra-verbales ou para-verbales, parfois accessoirisées : « l'air [...] déterminée », « visière en plexiglas », « masque », « air grave », « mon sourire et mes ricanements », « bec de canard ». Loin de participer à la construction globale du sens dans l'échange, ces formes en perturbent l'intelligibilité, ou en dévient les trajectoires sémantiques : le narrateur « [s]'étonne » de l'air pris par sa compagne et trouve « ridicule » sa visière, tandis que Marie ne « parvient pas » à prendre l'air grave et indulgent qu'elle aimerait afficher et, « contre toute attente », est bien disposée à croire Éric, qui vient pourtant de regretter la phrase stéréotypée qu'il lui répète et dont il rend compte à la troisième personne, en style indirect libre, soulignant l'effet de détachement devant un cliché aussi risible ou ridicule que les accessoires qui empêchent la parole de circuler matériellement (les masques) et même déictiquement (le réflexif faisant obstacle à la transmission d'un message sincère).

Un second niveau de formes communicationnelles engagées dans cet échange concerne ainsi les figements verbaux qui parlent les personnages (plus qu'ils ne sont prononcés par eux) : la « phrase ordinaire » demandant de fermer la porte et la « phrase idiote » à laquelle recourt malgré lui Éric illustrent toutes deux de manière emblématique le pouvoir d'aliénation d'un ordre du discours qui s'impose aux individus et leur fait occuper des positions (inter)subjectives qu'ils n'ont pas forcément choisies (« un individu suspecté d'infidélité »), ou qui convoquent, au sein de l'échange, des scénographies contextuelles et affectives extérieures (« une phrase [...] que nous prononcions souvent avant la pandémie, une phrase qui nous rassurait »). Intersubjectivité par ailleurs asymétrique en ceci que Marie ne semble troublée par rien dans cette situation particulière et banale, ne décodant pas les signes (sourires, ricanements entr'aperçus « depuis le palier ») qui « parle[nt] à [l]a place » de son mari, toute préoccupée qu'elle est dans une relation fonctionnelle au temps et à l'espace (fermer la porte, faire porter le masque).

Enfin, si les formes verbales figées peuvent activer d'autres contextes, c'est bien qu'il y a un contexte premier actif par défaut, caractérisé lui aussi par des formes interactionnelles spécifiques : un décor, des rapports de place, une finalité. Or, une fois de plus, loin d'être garanties par l'institution d'un sens commun, ces formes interactionnelles dysfonctionnent, tournent en roue libre, paraissent comme désaccordées l'une à l'autre parce que situées à des niveaux distincts du travail sémantique qui se joue. Il en résulte une mise en crise du sujet, de sa consistance identitaire, telle qu'elle peut

être, en condition normale, co-construite précisément par les rites d'interaction : si « être soi » (on pourrait ajouter : face à l'autre) « suffisait à prouver son identité », désormais l'individu ne s'appartient plus, notamment parce que les jeux de langage dans lesquels il est pris ne répondent plus au script minimal requis pour garantir un socle commun d'expérience et une adhésion partagée au réel. Les motifs du plexiglas, du bec de canard, de la mosquée et du reflet dans la vitre construisent à cet égard l'isotopie d'une sortie de soi, d'une altération radicale des conditions d'intersubjectivité supposées établir un corps-pour-soi face à un corps-d'autrui. Pour le dire autrement, on est dans cette séquence antiromanesque par excellence face à une scène de malentendu particulière : aucun différend sur une quelconque « explication », rendue inutile et ridicule dans son énonciation même, mais un malentendu supposé du narrateur sur les tenants et aboutissants d'une scène de retard qui n'est pas réclamée par Marie mais qui peut être qualifiée de (ou comparée à une) « situation d'urgence » par son époux, du moins potentiellement puisqu'il décode dans la foulée que ses attentes ne seront pas satisfaites, ce qui déporte la communication vers une prise de conscience métalinguistique, le langage prenant le relai d'une parole en crise dans ses conditions de félicité et dans sa pertinence proxémique. Comme souvent chez Chauvier, un des interlocuteurs (le narrateur) ne se sent pas à sa place : « Qu'est-ce que je fais là avec Laura, en pleine nuit [...] ? », se demande non sans angoisse le narrateur au tout début du récit éponyme (Chauvier 2020a : 7).

Le commentaire de cet extrait appelle trois remarques de mise en perspective.

1. La première est que la crise qui se donne à voir dans cette scène apparaît comme paradigmatique (et peut-être aussi paroxystique) par rapport à une série d'autres crises traitées dans les textes d'Éric Chauvier, qui dessinent le paysage ordinaire de l'existence contemporaine telle que saisie par un intellectuel français d'une cinquantaine d'années : crise du couple, crise financière, crise de la culture, crise des médias, crise de l'aménagement urbain, crise de la représentation politique, etc. Par l'essai et/ou à travers la fiction, Chauvier à la fois théorise (dans le sens de modéliser mais aussi, étymologiquement, de faire voir) et ethnographie des expériences de crise qui s'originent toujours dans une faillite du langage ou de la communication. La crise sanitaire qui fait le décor et le prétexte de *Plexiglas mon amour* condense et intensifie le monde en crise pour lui donner la dimension d'une « crise de l'expérience »¹. Cette crise, comme les autres, l'écriture de Chauvier la saisit, non pas dans ses déterminants macro-structurels, ni dans les forces abstraites qui la rendraient intelligible, mais dans l'infra-ordinaire

1 C'est en ces termes que Chauvier a récemment qualifié le déclencheur d'écriture de son dernier roman : « La fiction vient de la crise de l'expérience que je vivais comme pas mal de personnes à ce moment-là » (Entretien avec lundi soir 2022).

des pratiques et des conversations quotidiennes, au niveau parfois le plus intime des corps pris dans du verbe. « La crise commence où finit le langage » (2020b), titre l'un de ses textes plus essayistique, republié juste avant *Plexiglas mon amour* : c'est dire que chez Chauvier le commun est d'abord tissé de mots, terrains d'une lutte entre les expériences incarnées d'une part, et les fictions théoriques de l'autre. Envisager la crise sous cet angle, c'est lui donner les dimensions d'un problème technique, au sens grec du terme *tekhnè*, c'est-à-dire un problème quasiment artisanal d'ajustement entre un savoir-faire, un outil, et une situation. Les ratés communicationnels mis en scène et décrits dans ces récits sont des échecs pragmatiques, qui résultent d'une impossibilité pour les individus à se saisir d'un langage propre au réel dont ils font l'expérience. La « situation d'urgence » décrite dans l'extrait cité produit du langage « stéréotypé », que le narrateur est condamné à répéter, « comme [s'il] n'avai[t] pas d'autre solution ».

Mais on peut concevoir la crise autrement, comme moment hautement paradoxal de communication détournée de ses objets et de ses acteurs autant que de ses effets : Marie et Éric au fond se comprennent dans l'incompréhension de leur échange verbal, parce que celui-ci est inapte à dire le réel. Au fond, il la convainc de le croire, « contre toute attente » certes, mais une solution, fût-elle bancale et décalée, est trouvée à une situation de crise qui n'a de passer que le moment où elle a lieu mais qui évidemment est appelée à se répéter tout au long du récit à chaque rencontre des protagonistes. Marie est dite par Éric « disposée à [l]e croire » : manière délicate d'indiquer phatiquement, comme on ferme une porte, que l'incident est provisoirement clos et qu'il ne s'agit plus d'en parler ou de parler tout court. Et puis croire quoi ? La force stéréotypique de cette phrase est aussi augmentée par l'implicite d'une parole négative qui ne se soutient que d'une absence d'objet, un « ce que » à la fois ouvert et fermé dans ses potentialités référentielles. « [E]xquise crise, fondamentale », écrivait Mallarmé (1945 : 360) à propos de tout autre chose (encore que : le vers, la littérature), soulignant l'effet d'instauration qu'une situation de parole (ou autre) mise en échec peut engendrer. Ce sont ces séquences dialectiques d'ethnographie et d'anthropologie de la parole qu'affectionnent les livres de Chauvier.

2. La deuxième remarque tient au vocabulaire que nous avons nous-mêmes utilisé dans notre glose, en puisant de manière assez transparente au fonds théorique et terminologique que Chauvier convoque déjà lui-même dans son travail : l'ethnologie de la communication (Goffman, Garfinkel, Gumperz, Labov), la philosophie pragmatique du langage (Austin, Wittgenstein, Ducrot), la tradition de la pensée critique (Adorno, Foucault, Bourdieu) apparaissent en effet comme l'arrière-plan permanent de ses micro-récits, d'ailleurs rendu explicite dans la bibliographie de fin des essais plus théoriques (Chauvier 2014, 2020b). Tout se passe comme si l'auteur

se saisissait de ces références comme d'une matrice narrative, chargeant son narrateur-personnage d'incarner et d'expérimenter de l'intérieur les tensions théoriques mises au jour par ces penseurs de référence. C'est en somme à un autre jeu de langage que se livre Chauvier, en déplaçant les conceptions de la pragmatique ou de la critique idéologique hors du champ des fictions théoriques pour l'inscrire dans celui des récits d'expérience. Les bénéfices visés sont au moins doubles. D'une part, il s'agit d'éviter à ces fictions théoriques le sort (qui leur échoit parfois, il faut bien le dire) des instruments scolastiques de catégorisation et d'élucidation dites rationnelles du réel qui participent précisément à la désaffectation du langage ordinaire. D'autre part, il s'agit en retour de recharger le banal et l'insignifiant d'un degré d'attention qu'ils n'avaient plus, d'une intensité et d'une épaisseur expérientielles qui les rendent dignes du regard de l'enquête anthropologique la plus ambitieuse. C'est aussi, ce faisant, suspendre le critère de l'attestation des situations décrites (condition minimale habituelle de la validité scientifique d'une description) pour activer un effet de vérité augmentée (comme on parlerait de "réalité augmentée") et inventer un alliage ou une alliance habile entre théories assumées par un Je narrateur qui se nomme Éric (*Plexiglas*), voire Éric Chauvier (*Laura*), conférant par ce dispositif à la fiction théorisée ou à la théorie fictionnalisée un puissant degré d'agentivité.

3. Enfin, ces dernières considérations nous mènent à la troisième remarque de mise en perspective, qui concerne la qualité littéraire prêtée à un récit comme *Plexiglas mon amour* ou *Laura* (2020a). Il ne s'agit pas ici d'envisager la conformité de ces textes à un canon esthétique correspondant à ce que les jugements de goût dominants reconnaissent comme « littérature », mais plutôt de faire résonner, sur le terrain de la littérature, le diagnostic de crise évoqué plus haut. Qu'en est-il de la communication littéraire dans un contexte de crise généralisée du langage ? En quoi l'interaction littéraire échapperait-elle aux échecs pragmatiques qui torpillent nos échanges communicationnels quotidiens ? Au nom de quel privilège se soustrairait-elle à ce que Chauvier appelle dans *Les Mots sans les choses* la « psychopathologie du langage ordinaire » (2014 : 23 ; 55-56), celle qui affecte un usage généralisé de « mots sans contexte » (2014 : 93 ; voir aussi 2009 : 25), ainsi que l'illustre également l'analyse pragmatique de l'énoncé « Que du bonheur » à l'intérieur « d'un ensemble d'indices de contextualisation » (2009 : 20) ? Comment faire littérature sans s'exposer soi-même (soit qu'on s'y soumette, soit qu'on prétende les exercer) aux effets d'imposition d'un ordre symbolique, au détriment des plis et des contours complexes de l'expérience vécue ? Pour le dire encore autrement : de quelle énonciation peut encore se réclamer l'écrivain, surtout lorsqu'il place la question de l'adresse et de la situation de langage au cœur de ses récits ? Si les sciences humaines, comme on l'a dit, sont largement convoquées dans l'œuvre de Chauvier, il est en revanche

peu question de littérature en tant que dispositif communicationnel et encore moins de critique ou de théorie littéraire (à l'exception notoire de Baudelaire, nous y reviendrons). C'est que, chez Chauvier, la littérature est à l'œuvre partout en tant qu'expérience, dira-t-on en première approximation. Mais la raison plus profonde est que cette pratique relève foncièrement de ce que l'écrivain appelle de ses vœux çà et là : le « dissonant » ou la « dissonance », triplement conçus dans *Que du bonheur* comme « une expérience de savoir assortie d'une ligne de conduite adéquate » (2009 : 41), « nouvelle raison critique » (42) et « potentialité heuristique » (43). La littérature, de ce point de vue et par hypothèse, serait cette « technique de dissonance » (43) qui permet d'éprouver et de faire éprouver par tous les moyens dont elle dispose les discordances du langage ordinaire et par là d'engager une forme de performativité critique autant que d'opposer une résistance face à la domination des discours. « Acte de résistance et de clairvoyance », est-il dit à la fin de *Que du bonheur*, lequel essai adosse tout un « programme de recherche » mais qualifie aussi la littérature dans ses pouvoirs de recontextualisation : contre la métaphysique des croyances – « sans contexte, il ne reste que des croyances » (2014 : 120) ; pour une heuristique et une herméneutique de « la vie telle qu'elle apparaît »². Par cette entreprise – ce « programme » –, Chauvier rejoint quelques écrivains de sa génération dont les livres, estompant non seulement les frontières entre les genres, développent une critique théorico-fictionnelle des pouvoirs du langage : Bruce Bégout, Sandra Lucbert, Nathalie Quintane, Noémi Lefèbvre³.

Cette troisième mise en perspective nous conduit à convoquer un auteur qu'on aimerait considérer ici comme l'un des compagnons de route d'Éric Chauvier (il est épigraphé dans *Le Revenant* [2018]), tant son œuvre multiforme a pu proposer des expérimentations thématiques et formelles à certains égards comparables à celle de l'auteur d'*Anthropologie*. Dans un essai de 1936 paru sous le titre « Der Erzähler » [Le conteur], Walter Benjamin dresse le constat d'un monde en crise (et il l'était, en effet, à cette époque aussi), qu'il éclaire notamment par un constat parallèle, qui concerne très précisément les modalités de la communication littéraire :

[...] l'art de conter est en train de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des personnes qui sachent narrer une histoire. Et s'il advient qu'en société quelqu'un réclame une histoire, une gêne de plus en plus manifeste se fait sentir dans l'assistance. C'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences (Benjamin 2000a : 115).

2 Pour reprendre la formule que Chauvier utilise dans sa critique du modèle théorique de la sociologie de Bourdieu (2014 : 68).

3 Sur cette question, voir les travaux des chercheurs du projet STORYFIC (FNRS/Université de Liège) : Huppe (à paraître) ; Huppe, Bertrand et Claisse (dir., 2019, 2020, 2022).

Derrière cette perte, il y a bien le remplacement de l'épopée par le roman bourgeois, de la tradition orale par la lecture solitaire, mais il y a aussi une nouvelle valeur qui se substitue à celle de l'échange d'expériences : l'échange d'informations, solidaire du nouvel environnement médiatique que constitue la grande presse quotidienne.

[...] avec le triomphe de la bourgeoisie – dont la presse constitue à l'époque du grand capitalisme l'un des instruments essentiels –, on a vu entrer en lice une forme de communication qui, si lointaines qu'en soient les origines, n'avait jusqu'alors jamais influencé de façon déterminante la forme épique. Elle le fait aujourd'hui. Et l'on voit bien qu'elle s'oppose au récit comme une forme non moins étrangère, mais beaucoup plus menaçante que le roman, que par ailleurs elle met en crise. Cette nouvelle forme de communication est l'information (122).

Ce qui se perd ainsi avec la narration, ce sont essentiellement trois fonctions symboliques cruciales dans la tenue d'un monde commun. Premièrement, la narration offrait un rempart affectif contre la détresse causée par ces fictions totalisantes que sont les mythes : « le conte nous renseigne sur les premières mesures prises par l'humanité pour dissiper le cauchemar que le mythe faisait peser sur elle » (141). Deuxièmement, la narration permet de faire société : « Celui qui écoute une histoire se trouve en compagnie du conteur ; même celui qui la lit partage cette compagnie » (138). Enfin, et surtout, la narration suppose un savoir-faire artisanal, qui n'a rien de l'autorité de la “chose vue” ou du “petit fait vrai”, mais qui tire sa légitimité d'un mode d'énonciation particulier, incarné dans l'expérience vécue du narrateur :

Le récit, tel qu'il a longtemps prospéré dans le monde de l'artisanat – rural, maritime, puis citadin –, est lui-même une forme pour ainsi dire artisanale de la communication. Il ne vise point à transmettre le pur « en soi » de la chose, comme une information ou un rapport. Il plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains. [...] On peut aller plus loin et se demander si [...] le rôle du conteur n'est pas précisément d'élaborer de manière solide, utile et unique la matière première des expériences, que ce soient les siennes ou celles d'autrui (126-127 ; 150).

Il nous semble assez évident de reconnaître dans ces considérations de Benjamin sur l'art de la narration les lignes de force qui orientent le projet d'écriture d'Éric Chauvier. Les motifs de la crise et de l'expérience y sont centraux, de même que le crédit accordé au récit comme instrument de ré-humanisation du monde. Si chez Benjamin l'antithèse est représentée par le discours d'information et le régime véridictoire qui en commande l'au-

torité, chez Chauvier le récit d'expérience s'inscrit contre les fictions théoriques et l'énonciation impersonnelle de l'expertise désincarnée. Du reste, la lecture que le même Benjamin donne de l'essai célèbre du sociologue Siegfried Kracauer, *Les Employés* (1930), permet d'y reconnaître l'actualisation de ce type d'énonciation qui s'engage dans la matière même du récit (ou des fragments de récit) pour, non seulement dépeindre la condition d'une classe sociale, mais le faire en disant en même temps que l'auteur lui-même « ne marche plus » : « Il refuse de se déguiser pour le carnaval mis en scène par ses contemporains – il a même laissé à la maison le bonnet du docteur en sociologie [...] Le livre tout entier est [...] une confrontation avec un morceau de vie quotidienne, avec un ici aménagé et un maintenant vécu » (Benjamin 2000b : 180 ; 182).

L'aménagement d'un « ici » et la charge de vécu activée dans un « maintenant » apparaissent chez Benjamin (par le prisme de Kracauer) comme les seules réponses littéraires possibles contre la dépolitisation de la classe bourgeoise intellectuelle (Benjamin 2000b : 187). Cette stratégie d'écriture vise en somme à retisser des liens d'expérience dans un monde dont l'ameublement, au sens parfois très littéral du terme (on pourrait dire tout autant : l'urbanisation), produit davantage d'exclusion que de commun. On connaît la fascination de Benjamin pour les manières dont la modernité s'inscrit dans les transformations de la ville marchande ; ces transformations pénètrent également les intérieurs bourgeois, dont Benjamin décrit dans plusieurs textes certains motifs (dont celui de la loggia par exemple). Il est sans doute un passage qui illustre particulièrement bien la vision benjaminienne de l'intérieur bourgeois et des effets de classe qu'il produit concrètement sur l'expérience :

Lorsqu'on pénètre dans le salon bourgeois des années 1880, quelle que soit l'atmosphère de douillette intimité qui s'en dégage, l'impression dominante est : « Tu n'as rien à faire ici ». Tu n'as rien à y faire, parce qu'il n'est pas de recoin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les corniches avec ses bibelots, sur le fauteuil capitonné avec ses napperons, sur les fenêtres avec ses transparents, devant la cheminée avec son pare-étincelles (Benjamin 2000c : 369-370).

Or, ce passage, nous en trouvons la transposition exacte sous la plume de Chauvier, qui se sert de la métaphore immobilière pour éclairer ce rapport d'aliénation au langage caractéristique de nos quotidiens contemporains :

La situation d'aliénation paraît sursignée lorsque la personne pressent qu'elle est sommée de parler et de penser avec des mots qui ne sont pas les siens. Elle a l'impression d'évoluer dans un appartement témoin, de découvrir que le mobilier ne lui appartient pas plus que ces livres disposés sur les étagères. À bien

y regarder, il s'agirait même de faux livres (on ne peut même pas les ouvrir), de pâles imitations destinées à tromper le client (Chauvier 2014 : 48).

Bien sûr, l'effet de défamiliarisation décrit par Chauvier repose sur des causes bien différentes de celles évoquées par Benjamin : chez celui-ci, c'est la surcharge sémiotique qui exclut l'intrus ; chez celui-là, c'est plutôt le caractère « désaffecté » (48) du lieu et du langage associé qui interdisent toute prise avec une forme d'expérience vécue. Dans les deux cas, il y a bien une rupture de code (soit par l'excès, soit par le vide), qui suggère aussi un continuum sémiotique entre le langage verbal et les autres formes, symboliques et matérielles, qui organisent et transmettent l'expérience humaine – ou la mutilent.

Que vient faire la littérature dans ce régime appauvri d'expérience ? Comment encore écrire des livres, se dire écrivain, dans un monde où, chez Benjamin, la « culture » est un accessoire de la domination bourgeoise, où, chez Chauvier, les appartements témoins sont tapissés de faux livres qu'il est inutile de même vouloir ouvrir ?

Face au constat de pauvreté d'expérience, Benjamin en venait à suggérer d'assumer une forme de barbarie positive, c'est-à-dire de rejet volontaire et dégoûté de la haute culture et de ses œuvres chargées de leçons d'expérience (que valent-elles encore, dans un monde où « le cours de l'expérience a chuté » [Benjamin 2000c : 365] ?), pour « recommencer au début » (366), ou « s'apprê[er] à survivre, s'il le faut, à la civilisation », « en riant » (372).

C'est l'écho de ce rire barbare que l'on entend résonner dans les récits d'Éric Chauvier et, tout particulièrement, lorsque ces récits thématisent et problématisent leur propre littérarité. L'on songe bien sûr ici au *Revenant*, qui recycle la mythologie baudelairienne pour faire éclater la normativité des formes de vie urbaines contemporaines. Il ne s'agit pas juste d'importer un personnage et le faire renaître en zombi un « 18 janvier 2018, 149 ans après sa mise officielle au tombeau » (2018 : 11) : il s'agit de pirater la langue commune et jusqu'à sa propre narration par des énoncés poétiques littéralement sortis de leurs boîtes comme des monstres de foire (le récit est tissé de citations de Baudelaire en italiques). En outre, en mixant la culture lettrée de la poésie fin-de-siècle avec la culture *mainstream* des zombies d'aujourd'hui, et surtout en faisant mine de croire vraiment à cette superposition des motifs, Chauvier ne fait pas simplement œuvre d'iconoclaste, il invite à de nouveaux usages de la littérature, barbares et politiques :

Le poète supplie alors dans une langue inconnue. Comme dans un cauchemar perpétuel, Jeanne, la muse de naguère, lui apparaît confusément démultipliée. La cruelle destinée de Charles Baudelaire n'était pas de mourir prématurément, mais de revivre *ad nauseam*, jeune et décati, maudit parmi les maudits, à l'état de zombi (Chauvier 2018 : 15).

C'est en tout cas, semble-t-il, la leçon qu'a pu en tirer la romancière Julia Deck à propos de l'œuvre de Chauvier lui-même. Dans le roman *Propriété privée* (2019), la narratrice incarne une femme de la grande-bourgeoisie parisienne dont le couple se laisse séduire par les mirages de la vie pavillonnaire en banlieue, pour rapidement sombrer dans une violence (intime et sociale) aux confins de l'absurde. Au détour d'une scène apparemment anecdotique, elle mentionne que son mari lit Éric Chauvier sur la terrasse, et la description se développe :

Dans le transat, tu tournais avidement les pages d'Éric Chauvier, laissant échapper des exclamations réjouies au détour de certaines phrases. J'entrerais les lattes du store pour observer tes mimiques. Tu t'inventais un petit théâtre, esquissant de grands gestes et lisant à voix haute des extraits que nos voisins eussent sans doute peu goûté s'ils en avaient percé la substance, mais que tu ne craignais pas de proférer avec emphase, persuadé que nous seuls dans le périmètre avions accès aux sphères supérieures de la pensée. Tu me faisais rire. La plupart du temps tu traînais en short, un modèle assez seyant qui laissait voir tes longues cuisses mates, tes jambes poilues, tes beaux pieds dont tu prenais grand soin. En haut, tu ne portais rien, et je m'étonnais que tu parviennes à conserver ces six carrés d'abdominaux alors que tu ne foutais rien à part lire Éric Chauvier dans le transat (Deck 2019 : 97).

Cette scène pourrait faire l'objet d'une lecture parallèle à celle que nous avons proposée en ouverture de ce texte. Il s'agit ici aussi d'une interaction burlesque et décalée au sein d'un couple bientôt en proie à diverses crises et pris dans des jeux de langage qui les rendent étrangers l'un à l'autre (et aux autres). Plus troublant (ou anecdotique) encore est l'intertexte que ce roman instaure avec une autre fiction de Chauvier, *Contre Télérama*, tout particulièrement l'entrée « Regret » (2011 : 36-37) qui relate (sur une terrasse aussi), le potin rapportant une situation de concubinage éphémère proche de celle que vit la narratrice avec son voisin Arnaud qu'elle n'aime pas (voir chapitre 14)⁴. Que le nom ou l'œuvre de Chauvier soient ici associés à telle ou telle scène est peut-être très contingent ; il n'empêche que cette mention apparaît très conséquente avec le régime d'énonciation promu par l'auteur, et qui agit ici de manière réflexive dans une autre fiction : un régime qui engage l'expérience vécue, le langage et la littérature dans un jeu d'imprégnation et de relance réciproques.

4 Plus largement, *Propriété privée* réécrit *Contre Télérama* non seulement à travers le décor d'un même espace pavillonnaire, mais également par les modalités énonciatives de la narration (Je/Tu chez Beck, Nous chez Chauvier) des deux couples protagonistes de même statut sociologique (« bobo »). Par ailleurs, on trouvera, dans un tout autre registre, une citation de *La petite ville* dans le récit-essai de Nathalie Quintane, *La Cavalière* (2022).

Bibliographie

- Benjamin, Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » [1936], *Œuvres*, 3 vol., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, (Folio essais) 2000a, t. III, pp. 114-151.
- . « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer » [1930], *Œuvres*, 3 vol., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, (Folio essais) 2000b, t. II, pp. 179-188.
- . « Expérience et pauvreté » [1933], *Œuvres*, 3 vol., trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, (Folio essais) 2000c, t. II, pp. 364-372.
- Chavier, Éric, *Que du bonheur*, Paris, Allia, 2009.
- . *Contre Télérama*, Paris, Allia, 2011.
- . *Les Mots sans les choses*, Paris, Allia, 2014.
- . *Le Revenant*, Paris, Allia, 2018.
- . *Laura*, Paris, Allia, 2020a.
- . *La Crise commence où finit le langage*, Paris, Allia, 2020b (2009).
- . *Plexiglas mon amour*, Paris, Allia, 2021.
- Deck, Julia, *Propriété privée*, Paris, Minit, 2019.
- Huppe, Justine, *La Littérature embarquée*, Paris, Presses universitaires de Nanterre, à paraître.
- Huppe, Justine, Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse (dir.), *La Fiction contemporaine face à ses pouvoirs*, *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 22, 2019, en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/6814> (consulté le 16/02/2022).
- . (dir.), *Radicalités : contestations et expérimentations littéraires*, *FIXXION*, 20, 2020, en ligne : https://www.fabula.org/actualites/revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine_96908.php (consulté le 16/02/2022).
- . *Réarmements critiques dans la littérature française contemporaine*, Liège, Presses universitaires de Liège, « Situations », 2022.
- Kracauer, Siegfried, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main, Frankfurter Societäts-Druckerei, 1930.
- Quintane, Nathalie, *La Cavalière*, Paris, P.O.L., 2022.
- Mallarmé, Stéphane, « Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

