

Topologies du conflit : géographie narrative et guerre des instances dans L'Auteur et moi d'Éric Chevillard

Topologies of Conflict: Narrative Geography and the War of Narrative Instances in Éric Chevillard's L'Auteur et moi

Dr. Nadia Bouhadid

د. نادية بوحديد

Université Batna2 Algeria

n.bouhadid@univ-batna2.dz

Résumé

Informations about Article

Date de réception: 12/02/2026

Date d'acceptation: 14/05/2026

Mots clés

Métafiction

topologie narrative

paratexte

conflit auctorial

Cet article analyse L'Auteur et moi d'Éric Chevillard comme une mise en scène conflictuelle des instances narratives, envisagée à travers une approche topologique du texte romanesque. L'étude propose de considérer le roman comme un espace de bataille où s'affrontent l'Auteur et son narrateur, Blaise Centier, dans une lutte pour la maîtrise du récit et du sens. S'appuyant sur les débats théoriques autour de la « mort de l'auteur » (Barthes) et de la « fonction-auteur » (Foucault), l'analyse montre que Chevillard ne supprime pas l'auteur mais théâtralise son impuissance. Le conflit se territorialise selon trois axes spatiaux complémentaires. L'axe vertical révèle une guerre typographique entre texte principal et notes de bas de page, où l'invasion paratextuelle matérialise paradoxalement la marginalisation de l'Auteur. L'axe horizontal met en évidence le refus de toute téléologie narrative à travers la poétique de l'errance et de la digression, incarnée par la poursuite de la fourmi légionnaire, qui sabote toute progression orientée du récit. Enfin, l'axe focal explore l'instabilité herméneutique cristallisée autour du motif du gratin de chou-fleur, objet trivial oscillant entre pure matérialité et surcharge métaphorique. En articulant ces trois dimensions, l'article démontre que L'Auteur et moi élabore une géographie narrative conflictuelle où le sens demeure irréductiblement instable, mettant en crise toute prétention au contrôle auctorial et toute possibilité de stabilisation interprétative.

Introduction

Publié en 2012 aux Éditions de Minuit, *L'Auteur et moi* s'inscrit dans une trajectoire littéraire désormais bien identifiée, celle d'une œuvre chevillardienne qui, depuis *Palafox* (1990), interroge les conditions de possibilité de la fiction et les prérogatives de l'instance auctoriale (Bessard-Banquy, 2003). Ce vingt-troisième ouvrage d'Éric Chevillard se distingue toutefois par la radicalité de son dispositif. Il met en scène un conflit ouvert entre un auteur (Éric Chevillard) et son narrateur (Blaise Centier), conflit matérialisé par une prolifération de notes de bas de page qui occupent 106 pages sur les 178 que compte le roman. D'un point de vue théorique, le texte dialogue avec les débats sur la « mort de l'auteur » initiés par Barthes

(1968/1984) et poursuivis par Foucault (1969/2001). Là où Barthes proclamait l'effacement de l'instance auctoriale et où Foucault définissait la « fonction-auteur », Chevillard propose une troisième voie en théâtralisant l'impuissance de l'auteur. Littérairement, le roman s'inscrit dans une tradition métanarrative qui va de Cervantès à Pirandello, mais radicalise l'usage subversif du paratexte (McHale, 1987). La critique a principalement souligné la dimension ludique du texte (Bruismaud, 2007 ; Saint-Amand & Tilkens, 2017), mais ces lectures privilégient l'approche spéculative au détriment de l'analyse textuelle concrète, alors que c'est précisément dans la matérialité de l'écriture que se déploie la guerre des instances.

L'Auteur et moi présente une structure narrative

dédoublée. Le récit principal, pris en charge par Blaise Centier à la première personne, raconte les pérégrinations d'un personnage qui déambule dans un espace urbain, poursuit une fourmi légionnaire pendant plusieurs pages, et développe une obsession pour un gratin de chou-fleur détesté. Ce récit refuse toute progression téléologique. Blaise erre sans but, ne cherche rien, ressasse ses dégoûts culinaires. Parallèlement, « l'Auteur » Éric Chevillard intervient massivement en notes de bas de page pour commenter, contester, ironiser sur les choix narratifs de Blaise. Ces interventions, d'abord discrètes et conformes à la fonction académique de la note, prennent progressivement de l'ampleur jusqu'à constituer des récits autonomes qui rivalisent avec le texte principal. L'Auteur tente de reprendre le contrôle du récit, mais se heurte systématiquement à la résistance de son narrateur qui poursuit imperturbablement ses digressions. Le conflit se cristallise autour de trois enjeux. Qui occupe l'espace de la page ? Le récit doit-il avancer vers un but ou peut-il se complaire dans l'errance ? Le gratin de chou-fleur demeure-t-il un objet trivial ou acquiert-il une densité métaphorique ? Le roman ne propose aucune résolution. Il se clôt sur une instabilité perpétuelle où aucune instance n'a définitivement triomphé.

Ce dispositif soulève une question théorique fondamentale : qui contrôle véritablement la fiction ? Certes, Éric Chevillard est l'auteur empirique du livre, mais dans l'univers diégétique qu'il a créé, « l'Auteur » se trouve systématiquement contrecarré par son narrateur, qui impose ses choix, ses obsessions et ses refus. Cette tension engage une réflexion narratologique sur les modalités concrètes de déploiement du conflit dans l'espace textuel, sur les territoires disputés et sur la géographie selon laquelle s'organise l'affrontement des instances. Elle engage également une réflexion herméneutique portant sur la possibilité même de stabiliser le sens dans un texte où coexistent des régimes de signification incompatibles. La problématique peut dès lors se formuler ainsi : en quoi la lutte pour la maîtrise narrative entre l'Auteur et le narrateur constitue-t-elle une guerre territoriale se déployant selon plusieurs dimensions spatiales du texte romanesque, et comment cette géographie conflictuelle interroge-t-elle les conditions de possibilité du contrôle auctorial et de la stabilisation du sens ?

Pour répondre à cette problématique, nous proposons un cadre conceptuel fondé sur une approche topologique

du récit. Le concept de topologie, emprunté aux mathématiques et à la géographie, désigne l'étude des propriétés spatiales d'un objet. Appliqué à l'analyse littéraire, il permet de penser le récit non comme un flux temporel purement linéaire mais comme un espace multidimensionnel où se déploient des rapports de force. Cette transposition s'inscrit dans le sillage de Frank (1945) qui a théorisé la « spatial form » en littérature, et de Westphal (2007) qui a proposé une « géocritique », mais s'en distingue en considérant le texte lui-même comme un espace de bataille. Notre hypothèse est que le conflit entre l'Auteur et Blaise se territorialise selon trois axes complémentaires correspondant chacun à une dimension spatiale du texte. L'axe vertical structure l'espace de la page selon l'opposition haut/bas, texte principal/notes de bas de page. Cette dimension relève du paratexte théorisé par Genette (1987) mais radicalement subverti puisque les notes deviennent un espace concurrent transformant la page en champ de bataille typographique. L'axe horizontal organise le déroulement temporel selon la tension entre progression téléologique et digression anti-téléologique. Il mobilise les théories de la temporalité narrative développées par Genette (1972) et Ricœur (1983) pour montrer comment la ligne narrative devient l'objet d'un affrontement. L'axe focal concerne l'épaisseur sémantique oscillant entre surface triviale et profondeur métaphysique. Il s'appuie sur la poétique de l'objet ordinaire élaborée par Ponge (1942) et Perec (1989) pour analyser comment l'objet devient l'arme d'une guerre herméneutique. Ces trois axes correspondent aux trois modes d'appréhension du texte par le lecteur (perception visuelle, expérience temporelle, interprétation herméneutique), garantissant ainsi la cohérence méthodologique de notre approche. Nous examinerons successivement les trois axes de ce conflit topologique. Dans une première partie, nous analyserons la conquête de la verticalité en montrant comment l'invasion paratextuelle traduit le renversement des hiérarchies narratives et transforme la page en territoire disputé. L'Auteur relégué en bas de page subit une défaite symbolique qui traduit matériellement son impuissance narrative. Dans une deuxième partie, nous explorerons la résistance à l'horizontalité en montrant comment la poursuite de la fourmi légionnaire incarne une poétique de la digression radicale. L'analyse stylistique révèle les procédés textuels par lesquels Blaise résiste au mouvement orienté et refuse l'efficacité narrative. Dans

une troisième partie, nous examinerons l'oscillation de la profondeur en analysant comment le gratin de chou-fleur cristallise la bataille pour le contrôle du sens et oscille sans cesse entre signifiant vide et signifiant plein. Ces trois analyses démontreront que *L'Auteur et moi* élabore une géographie narrative inédite où le conflit des instances produit un espace romanesque radicalement instable, proposant ainsi une réponse originale aux débats initiés par Barthes et Foucault. L'auteur n'est ni mort ni tout-puissant, il est en guerre permanente avec ses créations, et cette guerre maintient vivant l'espace romanesque.

1–Conquête de la verticalité : la page comme territoire disputé

L'espace de la page se transforme en un véritable champ de bataille dans *L'Auteur et moi*. Dès les premières lignes, le lecteur découvre un texte principal déployé en haut de page, interrompu par des notes de bas de page qui envahissent progressivement une portion toujours plus large du volume. Sur les 178 pages du roman, elles en occupent 106, soit près de 60 %. Cette configuration spatiale rend tangible le renversement des hiérarchies narratives, transformant la page en un espace conflictuel où deux instances se disputent attention et autorité discursive. Il apparaît rapidement que la conquête paratextuelle menée par l'Auteur constitue en réalité une défaite déguisée, car plus il multiplie les notes pour tenter de contrôler Blaise, plus il manifeste son incapacité à le maîtriser.

Traditionnellement, comme le rappelle Gérard Genette dans *Seuils*, les notes appartiennent au péritexte et restent subordonnées au texte principal (Genette, 1987). Elles complètent, éclairent et précisent le récit sans jamais le concurrencer. Dans *L'Auteur et moi*, la hiérarchie s'inverse systématiquement, le supplément dominant et la marge envahissant le centre. Au-delà des simples chiffres, la nature même des notes évolue au fil du texte, passant de correctifs mineurs à une forme de récit autonome, qui semble se détacher complètement du texte qu'il était censé commenter.

Un tel glissement narratif trouve son origine dans un traumatisme auctorial que l'Auteur rapporte dans son avertissement liminaire. Une universitaire spécialiste du XIX^e siècle a violemment contesté la distinction entre auteur et narrateur après la publication de *Démolir Nisard*. Elle déclarait vouloir

traîner l'auteur en justice, et non Albert Moindre, inaccessible à toute sanction pénale en vertu de son

immunité de personnage fictif, anéantissant sans vergogne ce faisant un siècle de réflexion théorique sur les notions d'auteur et de narrateur. Évidemment, ajouta-t-elle dans un autre courrier à l'éditeur, l'argument de votre auteur, et le vôtre, est imparable, il s'agit d'un roman ! Donc tout est possible puisque c'est le narrateur et non l'auteur qui parle. J'espère que vous ne comptez pas tromper les spécialistes de littérature que nous sommes avec de pareils sophismes. (Chevallard, 2012).

Cet épisode illustre à quel point une lecture incapable de distinguer le créateur de sa créature peut s'avérer symboliquement violente. La lectrice qualifie de « sophisme » ce qui constitue un acquis fondamental de la narratologie. En poursuivant juridiquement l'auteur pour les propos de son narrateur, elle nie l'autonomie de la fiction. Face à cette violence herméneutique, l'Auteur de *L'Auteur et moi* choisit d'inventer un système de protection, en se distinguant clairement de Blaise par des interventions régulières en notes de bas de page. Ironiquement, cette protection se transforme en lieu même de sa défaite, car en voulant se démarquer par les notes, l'Auteur ne fait que mettre en évidence son incapacité à contrôler ce que Blaise affirme en son nom.

L'Auteur expose d'emblée son dispositif stratégique dans un passage programmatique. Après avoir relaté ses démêlés avec la lectrice de *Démolir Nisard*, il affirme : cela ne doit plus advenir. L'auteur a sa fierté et son quant-à-soi. Tel que vous le voyez, il est bien résolu à se tenir à distance du narrateur de son nouveau récit, à se démarquer de lui aussi clairement que possible afin de rester maître de la situation. C'est pourquoi il se permettra d'intervenir en personne à chaque fois que les circonstances l'exigeront, avec sang-froid et fermeté, pour se garder de toute confusion. Plutôt parasiter consciemment ce récit que d'en être d'un bout à l'autre la dupe et le nigaud. (Chevallard, 2012).

Cette citation condense l'ambiguïté du projet auctorial. L'Auteur affirme sa volonté de maîtrise en voulant « rester maître de la situation » et intervenir « avec sang-froid et fermeté ». Le vocabulaire suggère le contrôle rationnel, la distance critique, la souveraineté créatrice. Mais le verbe choisi pour décrire ces interventions trahit paradoxalement une position de faiblesse, car « Plutôt parasiter consciemment ce récit » constitue un aveu significatif. Un parasite n'est pas un maître ; c'est un organisme qui vit aux dépens d'un autre, qui s'introduit dans un corps

étranger pour y puiser sa subsistance. En se définissant comme parasite de son propre texte, l'Auteur reconnaît implicitement que le récit de Blaise constitue le corps principal, l'organisme hôte, tandis que ses interventions ne sont que des greffes secondaires. L'Auteur n'est pas souverain mais dépendant, non central mais marginal, non maître mais parasite. Cette métaphore parasitaire dévoile la véritable nature du rapport de forces et annonce la défaite spatiale qui se matérialisera typographiquement sur la page.

La hantise de la confusion apparaît encore plus clairement dans un passage où l'Auteur décrit ce qu'il redoute :

Il a coutume pourtant de se moquer des romanciers qui prétendent que leurs personnages soudain doués de vie échappent à leur contrôle, comme si leur main velue crispée sur le crayon quittait soudain le tunnel de la manche telle une araignée pour s'en aller plutôt chasser les mouches. Il y a en effet de quoi rire. L'ironie n'a pas souvent de si copieux morceaux à se mettre sous les canines. Le véritable phénomène, qui se produit bel et bien, celui-là, est tout autre, c'est au contraire l'auteur qui se trouve happé par la fiction, arraché à sa table, emporté par le flux des mots qui jaillit de sa main glabre, phraseur démembré, désarticulé, accroché à ses phrases comme un naufragé à sa planche, et confondu de ce fait irrémédiablement avec son personnage, celui-ci se nommât-il Albert Moindre. (Chevallard, 2012).

Le passage cité renverse la conception romantique de l'inspiration créatrice. L'Auteur rejette l'idée que les personnages échappent à leur créateur et propose une version alternative, plus inquiétante : ce n'est pas le personnage qui échappe à l'auteur, mais l'auteur qui est « happé » par la fiction. Le verbe est d'une violence saisissante. Être happé signifie être saisi brusquement, emporté de force, arraché à sa position stable. L'auteur ne perd pas le contrôle de ses personnages, il perd le contrôle de lui-même. Il devient un « phraseur démembré, désarticulé », un corps textuel éclaté, dispersé, disloqué. Les termes anatomiques suggèrent un écartèlement qui disloque l'unité du sujet créateur. L'image finale du naufragé apparaît tout aussi signifiante. Le naufragé n'occupe pas une position de maîtrise, mais de survie, s'agrippant à sa planche pour ne pas sombrer. De même,

l'Auteur ne gouverne pas son texte et s'y accroche, multipliant les notes dans une tentative vaine d'échapper à la confusion avec Blaise. Cette métaphore maritime traduit spatialement sa position de faiblesse, le naufragé dérivant, emporté par les courants, incapable de diriger sa trajectoire.

La relégation de l'Auteur en bas de page traduit spatialement cette perte de maîtrise. Paradoxalement, c'est l'instance créatrice qui se trouve marginalisée tandis que Blaise occupe l'espace noble du haut de page. Cette inversion topologique matérialise le renversement des rapports de pouvoir. L'Auteur tente de justifier sa position comme une stratégie de surveillance latérale, évoquant le « panoptisme »¹ foucauldien (Foucault, 1975). Mais la métaphore panoptique échoue dans la mesure où l'Auteur n'est pas au centre mais à la périphérie. Depuis le bas de la page, il peut observer le texte de Blaise se déployer, sans pouvoir l'infléchir, le modifier ni le contrôler.

Dès la première note, l'impuissance de l'Auteur se manifeste. Blaise vient de se présenter comme « un homme pondéré », et l'Auteur intervient pour nuancer ce portrait. Il écrit :

certes, ce passage pourrait constituer un autoportrait assez fidèle de l'auteur, infirmant du même coup la thèse qu'il développe dans son avant-propos et ruinant son parti pris d'autonomie fièrement revendiqué, comme si, en dépit de sa déclaration d'intention, il se confondait d'entrée avec son personnage. À la différence de celui-ci toutefois, la réserve de l'auteur, ce flegme qu'on lui reconnaît, pour être aisément observables, n'en sont pas moins affectés et bien peu naturels en vérité. (Chevallard, 2012).

Cette note inaugurale souligne la dynamique d'échec qui structure le roman. L'Auteur cherche à se différencier de Blaise, mais cette tentative met aussitôt en lumière sa confusion. La note ne corrige pas vraiment le texte de Blaise ; elle s'enlise dans un commentaire psychologique sur l'Auteur lui-même. Plutôt que de rectifier le récit principal, elle confesse les failles de l'Auteur (« affectés et bien peu naturels »). Plus il écrit pour se distinguer de Blaise, plus il manifeste qu'il partage avec lui une logorrhée comparable et une même incapacité à aller droit au but. Chaque nouvelle note témoigne paradoxalement de l'échec de la précédente, car si l'Auteur intervient

¹ **Panoptisme (Foucault, 1975)** : Concept développé par Michel Foucault pour décrire un mode de contrôle social et disciplinaire fondé sur l'observation constante et potentielle des individus. Inspiré du modèle architectural du Panoptique de Bentham, il illustre comment la surveillance, même invisible, instaure l'autocontrôle et la régulation des comportements.

encore, c'est que son intervention antérieure n'a pas fonctionné. Cette logique cumulative transforme la prolifération paratextuelle en une manifestation visible de l'impuissance auctoriale.

La relégation s'accroît au fil du roman, jusqu'au point où l'Auteur reconnaît explicitement la nécessité de s'adapter à l'espace réduit qui lui est laissé. Dans une note tardive, il admet qu'« [p]uisque la place y est mince, malgré tout, et mesurée, il estime judicieux de se miniaturiser pour donner la réplique à son personnage envahissant, lui faire la leçon » (Chevillard, 2012).

Le verbe « se miniaturiser » possède une portée symbolique majeure. Se miniaturiser signifie accepter de devenir petit, de réduire sa taille pour s'adapter à l'espace disponible. L'Auteur ne choisit pas cet espace, il ne le conquiert pas ; il s'y adapte par nécessité. Cette miniaturisation stratégique constitue un aveu de défaite. Elle reconnaît que le personnage est « envahissant », qu'il occupe l'essentiel de l'espace textuel. L'adjectif « envahissant » appliqué à Blaise renverse complètement les rapports de propriété attendus. Normalement, l'auteur possède son texte et ses personnages. Ici, c'est le personnage qui envahit, déborde l'espace qu'on voulait lui fixer, s'approprie un territoire textuel qui ne lui était pas destiné. Face à cette invasion, l'Auteur ne peut que se rétracter, se miniaturiser, accepter la marge comme son unique territoire possible.

L'expérience de lecture de *L'Auteur et moi* se caractérise par un mouvement oculaire constant entre le haut et le bas de la page. Le lecteur doit négocier sans cesse entre deux espaces concurrents, deux voix en lutte pour capter son attention. Cette gymnastique visuelle traduit physiquement le conflit entre les instances. Joseph Frank avait nommé « spatial form » la tendance de certains textes modernistes à privilégier l'organisation spatiale sur la progression temporelle (Frank, 1945). De même, dans *L'Auteur et moi*, la signification du conflit narratif se lit dans l'organisation visuelle de la page. Le haut contre le bas, le centre contre la marge, le texte contre la note constituant, avant même la lecture d'une seule ligne, un dispositif visuel qui signale au lecteur qu'une guerre est en cours. L'espace textuel apparaît littéralement déchiré entre deux forces antagonistes.

Genette avait montré que « le paratexte constitue une zone indéfinie entre le dedans et le dehors » (Genette, 1987). Chez Chevillard, cette zone devient proprement agonistique. Elle ne sert plus à médiatiser la relation entre

texte et hors-texte, mais à dramatiser la guerre entre deux textes internes au livre. La note cesse d'être un seuil et devient un territoire concurrent, une forteresse d'où l'Auteur mène ses assauts infructueux contre le récit de Blaise. La « géocritique » de Bertrand Westphal éclaire cette configuration : l'espace constitue une « catégorie d'analyse première » (Westphal, 2007). La spatialisation du conflit précède et conditionne sa temporalisation. L'Auteur relégué en bas et Blaise en haut, leurs discours entrent en tension.

L'échec de la « fonction-auteur » se matérialise pleinement dans ce contexte, comme Foucault l'avait défini. Celle-ci vise à « caractériser un mode d'être du discours » et à établir « un rapport de propriété » sur le texte (Foucault, 1969/2001, p. 826). Dans *L'Auteur et moi*, cette fonction se trouve doublement compromise. L'Auteur ne parvient pas à caractériser le mode d'être du discours de Blaise, qui lui échappe constamment. Le rapport de propriété est également brouillé par l'autonomie croissante du narrateur. Juridiquement, l'Auteur possède le texte ; narrativement, Blaise en occupe le centre et en détient la souveraineté.

Ainsi, la page devient le théâtre visible d'une lutte invisible, matérialisant typographiquement un conflit symbolique. Cette matérialisation permet au lecteur de percevoir immédiatement les rapports de force. L'œil voit la page déchirée, et cette perception précède toute compréhension narrative du conflit. L'axe vertical constitue ainsi un premier niveau d'analyse, illustrant la dimension la plus immédiatement visible du conflit, celle qui se donne à voir avant de se donner à lire. La conquête de la verticalité se solde par un échec. En tentant d'envahir la page par ses notes, l'Auteur ne fait que manifester son impuissance à contrôler le récit du haut. Plus il écrit, plus il se marginalise. Plus il commente, plus il montre qu'il ne maîtrise pas. L'invasion paratextuelle devient une défaite déguisée en conquête. Cette défaite spatiale met en scène la crise fondamentale de l'autorité auctoriale dans la littérature contemporaine. Après la « mort de l'auteur » proclamée par Barthes et la relativisation de la « fonction-auteur » opérée par Foucault, que reste-t-il de la souveraineté créatrice ? Chevillard ne tue pas l'auteur, il le théâtralise dans son impuissance. Il lui donne la parole, mais une parole marginale, inefficace, incapable de maîtriser ce qu'elle a créé.

2—Résistance à l'horizontalité : digression, errance et refus téléologique

Si le conflit entre l'Auteur et Blaise se matérialise verticalement dans l'espace de la page, il se déploie également horizontalement dans le déroulement même du récit. L'axe horizontal correspond à la ligne narrative, cette progression temporelle qui conduit un récit d'un point de départ vers une fin, d'une situation initiale vers une résolution. Cette horizontalité repose sur un principe téléologique fondamental : tout récit est censé aller quelque part et tendre vers une conclusion qui donnera rétrospectivement du sens au chemin parcouru. Dans *L'Auteur et moi*, Blaise sabote systématiquement cette progression en imposant une poétique de la digression radicale. La fourmi légionnaire, suivie pendant des dizaines de pages sans qu'aucune destination ne soit atteinte, incarne matériellement ce refus de la téléologie narrative. Sur cet axe horizontal, Blaise remporte une victoire décisive contre l'Auteur, qui souhaiterait que le récit aille quelque part, progresse et signifie.

Le motif de la fourmi surgit abruptement, sans préparation particulière. L'incipit programme l'ensemble de la dynamique narrative qui va suivre. Blaise écrit : « comment aurais-je pu me douter que cela me mènerait si loin, au travers de tant d'aventures et de péripéties, quand, par désœuvrement, par jeu, pour une autre raison aussi que je dirai plus tard, je me suis mis à suivre cette fourmi » (Chevillard, 2012).

La question rhétorique initiale met immédiatement en évidence le mode opératoire de l'errance chevillardienne. Elle crée l'illusion d'un récit qui aurait effectivement mené « si loin », traversé « tant d'aventures et de péripéties ». Cette promesse de progression narrative sera systématiquement démentie, car le récit ne mènera nulle part, les aventures se réduiront à des non-événements et les péripéties à la répétition obsessionnelle d'une marche sans but. Toutefois, la phrase met au jour les véritables motifs de la poursuite et invalide toute logique téléologique. Le « par désœuvrement » signale que la poursuite manque de finalité productive ; la fourmi n'est pas suivie pour accomplir une tâche, mais parce qu'aucune autre activité n'occupe le narrateur. Le « par jeu » confirme cette dimension ludique et gratuite, activité qui ne produit rien d'extérieur à elle-même. La promesse d'une « autre raison que je dirai plus tard » instaure une explication différée qui ne viendra jamais, maintenant le récit dans un état de suspension sémantique permanent. Le lecteur attend une justification qui expliquerait pourquoi Blaise suit cette

fourmi ; cette révélation se trouve sans cesse différée, repoussée et finalement abandonnée.

La justification suivante de Blaise oppose son errance personnelle à la direction apparente de l'insecte. Il écrit : j'errais pas mal en ce temps-là, j'étais sans obligations, et elle me parut aller droit, conduite par la nécessité, cette fourmi minuscule, tandis que j'accuse un certain embonpoint, savait ce qu'elle avait à faire et se dévouait entièrement à cette tâche, sans état d'âme ni la moindre hésitation. Moi, comprenez-vous, j'attendais vaguement un ordre, une injonction, pour me mettre en mouvement, pour employer mes forces, pour agir, et cet ordre ne venait pas. (Chevillard, 2012)

Cette citation met en lumière la projection fantasmatique opérée par Blaise sur l'insecte, qui se voit investi de toutes les qualités dont il se juge dépourvu. Là où elle va droit, il erre ; là où elle semble conduite par la nécessité, il attend vainement une injonction. Cette opposition binaire transforme la fourmi en modèle fantasmé de direction et de certitude. Cependant, cette projection anthropomorphique se trouve aussitôt contredite par le déroulement du récit, la fourmi ne possédant aucune destination réelle et errant de manière analogue à Blaise. Sa direction n'est qu'une apparence, un mouvement rectiligne qui donne l'illusion de la finalité sans jamais se résoudre en fin réelle.

La philosophie de la poursuite trouve sa formulation la plus explicite dans un passage ultérieur du récit. Blaise y affirme :

On se demande sans doute où je vais. Comment le saurais-je ? Au reste, pour des raisons que j'expliquerai, cette ignorance générale faisait mon affaire et, à vrai dire, je ne me posais pas moi-même la question. Pas encore. Je suivais cette fourmi comme un autre aurait pris plutôt le pas d'une jolie passante. C'était une promenade alors, une déambulation. (Chevillard, 2012).

Le renversement radical que Blaise opère à l'égard de la logique téléologique apparaît avec éclat dans cette citation. Le « Comment le saurais-je ? » n'est pas l'aveu d'une ignorance subie, mais l'affirmation d'une ignorance revendiquée : Blaise ne sait pas où il va parce qu'il ne souhaite pas le savoir. La formule « cette ignorance générale faisait mon affaire » est à cet égard décisive. L'ignorance n'y apparaît plus comme un manque à combler, mais comme une ressource à préserver, condition d'une errance pure, d'un mouvement sans fin assignable ni finalité extérieure. La comparaison avec « le pas d'une

jolie passante » achève de désérotiser le motif de la quête amoureuse, car on ne suit plus pour conquérir, atteindre ou posséder, mais simplement pour suivre. Privée de visée, la quête se vide ainsi de toute tension dramatique.

La conception du récit comme promenade ou déambulation contredit frontalement ce que Paul Ricœur identifie comme la dimension configurante du récit. Dans *Temps et récit*, Ricœur insiste sur l'opération de « mise en intrigue » par laquelle le récit transforme le temps vécu en temps raconté (Ricœur, 1983). Cette mise en intrigue suppose une configuration, c'est-à-dire une organisation des événements selon une logique susceptible de leur conférer sens. Or la poursuite de la fourmi résiste précisément à toute mise en intrigue, puisqu'aucune configuration n'est possible faute d'événements véritablement distincts à organiser. La marche se répète à l'infini, sans qu'aucune péripétie ne vienne en interrompre la continuité ou en structurer le déroulement.

Blaise reconnaît d'ailleurs, dans un passage explicitement auto-ironique, les limites de ses capacités motrices. Il admet que « suivre une fourmi, cela était encore dans mes moyens, me disais-je, malgré mon inappétence pour l'effort, mon inertie naturelle, mon absence totale de dispositions pour la course, je m'essoufflais très vite, je ne refusais jamais l'invitation d'un banc à m'asseoir puis à m'allonger » (Chevallard, 2012).

La confession de faiblesse physique montre que la fourmi n'est pas choisie pour sa valeur symbolique, mais pour sa lenteur, compatible avec l'inertie du narrateur. Il s'agit d'un renversement comique du motif héroïque de la quête, puisque là où le héros traditionnel poursuit un dragon, une chimère ou le Graal, Blaise poursuit péniblement un insecte, le seul défi à sa mesure. Cette paresse revendiquée inverse les valeurs héroïques et crée une adéquation parfaite entre le sujet de la quête et son objet. Tous deux se caractérisent par la lenteur, la petitesse et l'insignifiance. La fourmi, par sa lenteur, permet une poursuite indéfinie : elle ne distancera jamais son poursuivant, et cette impossibilité de distanciation garantit la possibilité d'un récit qui peut se prolonger sans jamais se conclure.

Un épisode caractéristique montre la fourmi tombant dans une rainure du sol. Blaise raconte que « elle fut sauvée par un minuscule caillou coincé dans la rainure, elle n'eut qu'à le gravir pour remonter à la surface, ce qu'elle fit sans hâte particulière ni soulagement apparent. Je tiens à dire que pas un instant elle ne m'avait donné l'impression, au fond

du gouffre pourtant, de céder à la panique » (Chevallard, 2012).

Cette scène incarne pleinement le récit chevillardien. Un accident potentiel laisse entrevoir un événement dramatique, mais la tension se dissipe aussitôt dans une résolution prosaïque : un minuscule caillou suffit à la fourmi pour remonter. Il n'y a ni exploit, ni sauvetage miraculeux, ni révélation. Plus frappant encore, la fourmi gravit le caillou « sans hâte particulière ni soulagement apparent », sans urgence, sans émotion et sans célébration de sa survie. L'absence de panique montre qu'elle ne conçoit pas ce qui lui arrive comme un danger. Ce refus du dramatique et cette neutralisation du suspense rejettent la logique narrative classique, où chaque événement doit servir, avancer le récit ou préparer la fin. Ici, rien n'avance, l'épisode advient, se résout, et le récit reprend exactement comme avant.

Gérard Genette, dans *Figures III*, distinguait plusieurs vitesses narratives pour analyser le rythme du récit (Genette, 1972). La scène égalise le temps du récit au temps de l'histoire, le sommaire accélère le récit, la pause descriptive suspend l'histoire tandis que le récit continue, et l'ellipse fait passer du temps de l'histoire sans récit. Le récit de la fourmi invente cependant une cinquième vitesse que l'on pourrait qualifier de piétinement. Le texte continue longuement, tandis que l'histoire ne produit aucun événement nouveau. Ce n'est pas une pause descriptive, car il ne s'agit pas de représenter un état statique, ni une scène, puisqu'il n'y a pas véritablement d'action à raconter. Il s'agit d'une vitesse paradoxale dans laquelle l'expansion textuelle compense l'immobilité narrative ; les phrases s'accumulent, le récit s'étend, mais l'histoire demeure fondamentalement immobile.

L'absence de finalité entre en résonance avec les analyses de Gilles Deleuze et Félix Guattari sur le rhizome dans *Mille Plateaux*. Pour ces auteurs, le rhizome se caractérise par l'absence de commencement et de fin définis : « Un rhizome ne commence et n'aboutit pas, il est toujours au milieu, entre les choses, inter être, intermezzo » (Deleuze & Guattari, 1980, p. 36). La fourmi fonctionne précisément comme un principe rhizomatique. Elle reste constamment « au milieu », en chemin, sans origine claire ni destination assignable. On ignore d'où elle vient et l'on ne saura jamais où elle va, et cette double indétermination fait d'elle l'anti-programme narratif parfait.

Au-delà de sa dimension formelle, l'errance de Blaise

derrière la fourmi revêt une véritable portée éthique. Refuser de se déplacer vers un but, c'est s'opposer à la logique instrumentale selon laquelle tout mouvement doit servir à quelque chose. Frédéric Gros, dans *Marcher, une philosophie*, montre que la marche peut constituer une forme de résistance à l'efficacité contemporaine : « La marche fait échec au temps comptable, productif et cumulatif. Elle lui oppose un autre temps » (Gros, 2009). Dans *L'Auteur et moi*, suivre une fourmi sans raison apparente devient une résistance active à l'autorité téléologique que l'Auteur entend imposer au récit. Blaise manifeste cette résistance en refusant délibérément d'aller où que ce soit.

Cette forme de résistance s'inscrit également dans ce que Giorgio Agamben désigne comme la « puissance de ne pas ». Selon Agamben, certains personnages incarnent une résistance radicale par l'inaction, par le refus de réaliser leur potentiel (Agamben, 1993). Blaise choisit de ne pas avancer narrativement, de ne pas tendre vers une fin et de ne pas produire de sens. La « puissance de ne pas » constitue ainsi une véritable souveraineté du narrateur sur son propre récit. L'Auteur souhaiterait que le récit avance, aille quelque part et signifie quelque chose, ces trois exigences formant les piliers de la téléologie narrative classique. Blaise les refuse simultanément ; le récit n'avance pas, il ne va nulle part et il ne signifie rien. Cette triple négation constitue un sabotage narratif systématique.

Un élément décisif du récit de la fourmi réside dans sa fin, ou plutôt dans l'absence de toute fin véritable. Le récit cesse brutalement, sans résolution narrative. Les fourmis légionnaires disparaissent, et il n'y a dès lors plus rien à suivre. Cette disparition ne constitue toutefois pas une fin au sens d'une clôture capable de conférer rétrospectivement du sens au chemin parcouru. Elle marque simplement l'impossibilité matérielle de continuer. L'absence de clôture manifeste le refus de ce que Frank Kermode désignait comme le « sens d'une fin » (Kermode, 1967). Pour Kermode, les fins narratives produisent du sens rétrospectivement, c'est en atteignant la conclusion que l'on comprend le chemin parcouru. Or, dans *L'Auteur et moi*, le récit de la fourmi refuse cette production rétrospective de sens. Quand le récit s'interrompt, le lecteur ne peut se dire « ah, donc c'était ça » ou « voilà pourquoi ils suivaient la fourmi ». Il n'y a pas de révélation finale, pas de justification différée et pas

de sens qui se dévoile après coup.

La configuration narrative montre que la digression n'est pas, chez Chevillard, un simple écart ponctuel par rapport à une ligne principale identifiable. Genette distinguait les analepses et les prolepses comme des écarts temporels par rapport à un ordre chronologique de référence (Genette, 1972). Ces écarts supposent l'existence d'un cadre permettant de mesurer la déviation. Chez Chevillard, cependant, il n'existe ni ordre chronologique de base ni ligne narrative principale, de sorte que la poursuite de la fourmi ne constitue pas une digression. Le récit lui-même est digression, il n'y a que des écarts, de l'errance et du piétinement.

C'est précisément ce refus de la ligne droite narrative que l'Auteur ne parvient pas à supporter et qu'il tente vainement de corriger depuis ses notes. Sur cet axe horizontal, Blaise l'emporte de façon décisive. Le récit n'ira pas là où l'Auteur souhaiterait qu'il aille. Il continuera de suivre sa fourmi, de piétiner, de dériver et de digresser, jusqu'à ce que la possibilité même de continuer disparaisse avec l'objet suivi. Cette victoire de Blaise illustre la souveraineté du narrateur sur la direction narrative. Même si l'Auteur possède formellement le texte et intervient abondamment en notes pour tenter de le recadrer, c'est Blaise qui décide de la trajectoire du récit et il choisit que celui-ci n'ira nulle part, qu'il errera indéfiniment et qu'il refusera toute destination. Sur l'axe horizontal, la guerre est remportée par celui qui refuse d'avancer.

3–Oscillation de la profondeur : le gratin entre trivialité et métaphysique

Si la guerre entre l'Auteur et Blaise se territorialise verticalement dans l'espace de la page et horizontalement dans le déroulement narratif, elle trouve son champ de bataille herméneutique dans le gratin de chou-fleur. Cet objet culinaire détesté cristallise la lutte pour le contrôle du sens. Peut-on maintenir un objet dans la pure trivialité matérielle, ou celui-ci acquiert-il nécessairement une densité métaphorique dès lors qu'on en parle ? L'axe focal désigne cette dimension de profondeur sémantique où s'affrontent deux régimes de signification incompatibles. Le gratin oscille sans cesse entre signifiant vide, pur objet matériel résistant à toute symbolisation, et signifiant plein, allégorie métaphorique support de sens, sans jamais se stabiliser dans l'un ou l'autre état. Sur cet axe focal, ni Blaise ni l'Auteur ne triomphe, car le sens leur échappe à tous deux, maintenu dans une oscillation structurelle qui

constitue précisément la force du dispositif chevillardien. L'origine du récit est explicitement culinaire et apparemment dérisoire. Blaise raconte comment, un certain matin, on lui a promis son plat préféré pour le déjeuner. Il écrit ainsi :

comme j'allais partir, ce matin, appelé par les devoirs de ma charge, on me promet d'une voix qui chantait de cuisiner pour le déjeuner mon plat favori. Je m'en pourléchai toute la matinée en abattant la besogne, vous pensez bien, et, dès midi, je me suis attablé avec un appétit décuplé, guettant la truite aux amandes dont je suis friand, quand enfin, tenez-vous bien, on est sorti de la cuisine pour déposer devant moi un gratin de chou-fleur dont les bouffées fades instantanément m'ont tourné le cœur. (Chevillard, 2012).

Cette scène inaugurale établit une opposition binaire stricte qui structure l'ensemble de l'obsession. D'un côté, la truite aux amandes, plat attendu, promis et désiré, incarne le fin et le léger, l'argenté et le vif. De l'autre, le gratin de chou-fleur, substitut non désiré, apparaît comme une trahison culinaire. L'expression « bouffées fades » caractérise immédiatement le gratin par le manque. Il n'a pas de goût, ou plutôt son goût est une absence de goût : une fadeur qui dégoûte précisément parce qu'elle ne propose rien, aucune saveur marquée, aucune identité gustative. Cette fadeur ne se limite pas à un manque de sel ou d'épices, elle désigne un manque d'être, une absence de caractère, une uniformité répugnante. Elle se manifeste olfactivement par des « bouffées » qui « tournent le cœur », provoquant la nausée et retournant littéralement l'estomac. Le dégoût n'est pas seulement mental ou esthétique ; il est corporel, viscéral et physique.

La déception initiale devient rapidement obsessionnelle. Blaise affirme avec une véhémence croissante que « j'ai horreur de ça, le gratin de chou-fleur, je déteste, c'est immonde. C'est franchement immonde, vous en conviendrez, mademoiselle » (Chevillard, 2012). La répétition illustre une stratégie rhétorique particulière, avec « j'ai horreur », « je déteste », « c'est immonde » et « franchement immonde ». Chaque formulation tente de surenchérir sur la précédente, comme si les mots ne parvenaient jamais à rendre l'intensité du dégoût. Cette escalade verbale souligne paradoxalement l'impuissance du langage à exprimer la répulsion. L'appel à la complicité de l'interlocutrice (« vous en conviendrez ») montre également une stratégie argumentative, car Blaise ne se

contente pas d'exprimer son dégoût personnel, il cherche à le faire reconnaître comme objectif, universel et évident. Mais Blaise amplifie encore temporellement son dégoût jusqu'à une dimension cosmique. Il déclare ainsi que « le gratin de chou-fleur, j'aime pas ça, je n'ai jamais aimé ça, du plus loin que je me souviens et jusque dans les limbes où je n'en mangeais pas, ni plus tard quand je fus lecteur à Rome ou quand je clouais des fers à chevaux » (Chevillard, 2012).

Cette amplification temporelle absurde projette le dégoût dans un passé quasi mythologique. Le gratin n'est pas seulement détesté depuis l'enfance, il l'est depuis les limbes, c'est-à-dire avant la naissance, depuis l'état préexistantiel de l'âme. Les vies antérieures inventées par Blaise, qu'il se représente comme lecteur à Rome ou maréchal-ferrant, étendent encore cette haine dans un temps non historique, fabuleux. Le gratin devient ainsi l'objet d'une détestation métaphysique qui transcende les contingences biographiques. Cette hyperbole transforme une simple aversion culinaire en malédiction cosmique. À force d'insister sur le caractère répugnant du gratin, Blaise lui confère paradoxalement une importance qui le fait basculer de la trivialité vers la métaphysique.

L'Auteur, depuis ses notes, tente précisément d'endiguer cette dérive métaphorique. Il écrit que « l'auteur n'en raffole pas non plus. Mais il se gardera pour ce qui le concerne d'un tel excès de langage. Il ne cuisinerait pas un gratin de chou-fleur de son propre chef, un incapable, d'ailleurs, qui sait tout juste aller se faire cuire un œuf. Cependant il en mange si on lui en sert et ne fait pas d'histoires » (Chevillard, 2012).

La note de l'auteur révèle la stratégie de l'Auteur sur l'axe focal. Il partage le dégoût de Blaise (« n'en raffole pas »), ce qui crée une base commune, mais refuse l'excès rhétorique, établissant ainsi une différence nette. L'Auteur se positionne comme raisonnable face à l'outrance de Blaise. Il en mangerait si on lui en servait, « sans faire d'histoires », contrairement à Blaise qui transforme le gratin en *casus belli*. L'Auteur cherche à maintenir le gratin dans une trivialité mesurée, un dégoût rationnel qui ne dégénère pas en obsession métaphysique. Blaise, au contraire, amplifie, dramatise et transforme le gratin en véritable monstre.

La différence d'approche entre Blaise et l'Auteur manifeste dans les développements ultérieurs, où Blaise produit des images de plus en plus violentes. Il en vient

à formuler que « remonte vivement la rivière entre deux haies d'amandiers, direction ton estomac, quand soudain ton rêve délicieux se fige dans la tiède mélasse d'un gratin de chou-fleur » (Chevillard, 2012).

La métaphore déployée dans cet extrait se caractérise par une dimension résolument onirique. Le « rêve délicieux » de la truite se transforme en cauchemar par l'irruption du gratin. Mais l'élément le plus significatif réside dans l'expression « tiède mélasse ». Cette formulation illustre parfaitement la texture repoussante du gratin. Une mélasse est une substance visqueuse, poisseuse et collante, dans laquelle on s'engluie et se prend au piège. Sa viscosité évoque l'indétermination entre le liquide et le solide, entre le fluide et le compact : c'est une matière sans forme définie, qui s'étale et engloutit. La tiédeur ajoute une dimension supplémentaire de dégoût : elle n'est ni chaude, donc appétissante, ni froide, donc neutre, mais se situe dans un entre-deux mol, sans qualité définie, stagnante et répugnante. Le verbe « se fige » traduit la pétrification du mouvement. La truite, qui remontait vivement la rivière, image de vivacité et d'élan, se retrouve paralysée dans cette mélasse. Le passage de la vivacité à la pétrification, du fluide au visqueux, du vif au mort, constitue précisément ce que le gratin représente symboliquement : l'arrêt du mouvement vital, la stagnation et l'enlèvement.

L'hyperbole atteint son sommet lorsque Blaise compare le gratin à l'apocalypse. Il s'exclame qu'« un gratin de chou-fleur ! Plutôt la putréfaction des âmes saintes ou quelque rat noir vomissant le germe de la peste » (Chevillard, 2012). Cette phrase manifeste un renversement axiologique absurde. La « putréfaction des âmes saintes » constitue une image de corruption spirituelle absolue, car les âmes saintes sont normalement préservées de toute altération. Imaginer leur putréfaction revient à imaginer la corruption de ce qui devrait être incorruptible, et cette image théologique de l'horreur absolue serait pourtant préférable au gratin. La seconde image, celle du « rat noir vomissant le germe de la peste », renvoie à la mort noire médiévale, et cette horreur historique serait encore jugée préférable au gratin. Cette double comparaison illustre l'absurdité manifeste de l'excès rhétorique de Blaise, soulignant qu'un gratin ne saurait être perçu comme pire que la peste ou la corruption des âmes. L'hyperbole est si excessive qu'elle se retourne contre elle-même et met en évidence son caractère d'artifice rhétorique. Mais cet artifice a précisément pour effet de manifester l'impossibilité de

fixer un sens stable au gratin.

L'escalade verbale trouve une autre forme dans le rejet viscéral que formule Blaise. Il affirme qu'« il y a bien là devant moi sur la table un gratin de chou-fleur. Un plat qui me répugne, ça et le crapaud vif, n'en veux pas, n'en mange jamais. Faudrait me gaver à l'entonnoir, vissé au mur » (Chevillard, 2012).

La comparaison avec le « crapaud vif » mérite attention. Un crapaud mort serait déjà répugnant, mais le crapaud vivant, qui bouge, respire et manifeste sa vitalité animale, devient l'incarnation même du dégoût. La vie de l'animal constitue précisément ce qui répugne et le gratin est placé au même niveau que cette créature repoussante. L'image du gavage forcé (« faudrait me gaver à l'entonnoir, vissé au mur ») évoque explicitement la torture. Manger le gratin ne serait possible que par violence externe et contrainte physique absolue. Le corps devrait être immobilisé (« vissé au mur ») et la bouche forcée. Cette violence imaginaire montre que le rapport au gratin engage le corps lui-même dans une guerre où toute capitulation équivaldrait à une défaite corporelle.

Mais Blaise ne se contente pas de protester, il cherche également des complices pour valider son dégoût. Il demande à son interlocutrice de confirmer qu'il a raison, en s'exprimant ainsi : « N'est-ce pas ? Vous savez ce que j'endure. La faim. La frustration. La nausée. Vous êtes bien de mon avis ? Nous abondons dans le même sens, là, nos sensibilités se touchent » (Chevillard, 2012).

L'appel à la complicité interprétative illustre combien le sens du gratin demeure instable et résiste à toute objectivation. Si le gratin était évidemment immonde, universellement répugnant et objectivement détestable, Blaise n'aurait aucune raison de convaincre, puisque le dégoût s'imposerait de lui-même. Mais Blaise cherche précisément à stabiliser le sens par le consensus. La question « Vous êtes bien de mon avis ? » présuppose que l'avis pourrait ne pas être partagé. L'expression « nous abondons dans le même sens » est significative, car elle désigne une direction sémantique commune et une convergence des sensibilités capable de conférer au gratin un sens fixe, partagé et objectivé par l'accord intersubjectif. Cette production collective de sens est exactement ce que Blaise recherche désespérément sans jamais parvenir à obtenir.

En échouant, cette tentative de stabilisation montre que le gratin résiste à toute fixation sémantique. Francis Ponge,

dans *Le Parti pris des choses*, proposait une poétique de l'objet ordinaire où le trivial devient poétique par l'attention descriptive. L'objectif de Ponge consiste à transfigurer l'objet trivial par le langage et à lui conférer une dignité poétique (Ponge, 1942). Chevillard détourne cette poétique pongienne ; là où Ponge élève l'objet trivial, Chevillard maintient délibérément le gratin dans sa trivialité répugnante. Il ne cherche ni à le transfigurer ni à en révéler les beautés cachées. Le gratin reste un gratin détesté. Mais paradoxalement, cette insistance à le maintenir dans la trivialité produit l'effet inverse. À force d'en parler, le gratin acquiert malgré lui une densité textuelle qui le transforme en véritable monstre sémantique.

Georges Perec, dans *L'Infraordinaire*, invitait à « interroger l'habituel » et à « retrouver quelque chose de l'étonnement » face aux objets quotidiens (Perec, 1989). Pour Perec, l'infraordinaire désigne ce qui échappe à l'attention parce que trop banal. Chez Chevillard, le mouvement est inverse. Le gratin n'est pas un objet qu'on ne voit pas ; au contraire, Blaise ne voit que lui et ne parle que de lui. C'est un objet qu'on voit trop, dont on parle trop, qui envahit le champ de vision et de parole et qui finit par saturer l'espace textuel. Cette saturation produit un effet paradoxal, car à force d'en parler, le gratin cesse d'être un simple objet culinaire pour devenir un monstre textuel, une présence envahissante qui déborde son statut d'origine.

La transformation illustre l'oscillation sémantique fondamentale qui caractérise le gratin. D'un côté, Blaise insiste sur la pure matérialité répugnante, considérant le gratin comme devant rester un gratin, rien de plus ; il s'agit d'une nourriture détestée, d'une matière sans qualités. Paradoxalement, cette insistance produit l'effet inverse. À force d'en parler, le gratin acquiert une densité sémantique qui le transforme malgré lui en allégorie. La « tiède mélasse » cesse d'être simplement une description de texture pour devenir la métaphore de tout ce qui, dans l'existence, manque de forme, de netteté ou de vivacité. Le gratin devient ainsi signifiant de l'uniformité, de la fadeur et de la stagnation.

Gérard Genette, dans *Mimologiques*, distinguait la motivation et l'arbitraire du signe littéraire (Genette, 1976). Le cratylisme littéraire consiste à refuser l'arbitraire du signe linguistique et à postuler une motivation naturelle entre signifiant et signifié. Chevillard

joue sur l'oscillation entre motivation et arbitraire sans se fixer dans l'un ou l'autre régime. Le gratin constitue explicitement un prétexte et relève donc de l'arbitraire, pouvant être remplacé par n'importe quel autre objet. Mais simultanément, par l'insistance textuelle et la saturation discursive, le gratin acquiert une motivation après coup. La « tiède mélasse » signifie quelque chose non par nature, mais par accumulation rhétorique. Cette motivation est produite, construite et artificielle, mais elle demeure néanmoins effective.

L'oscillation entre arbitraire et motivation souligne que le sens du gratin n'est jamais stable. Il vacille constamment entre pure trivialité et charge métaphorique. Cette instabilité sémantique constitue précisément le lieu d'un affrontement entre Blaise et l'Auteur. Blaise cherche à maintenir le gratin dans sa pure matérialité répugnante, comme un objet qu'on déteste, point final. Toute tentative de lui attribuer un sens profond constitue une trahison de l'expérience immédiate du dégoût. L'Auteur, en revanche, tente depuis ses notes de donner du sens à cette obsession. Il cherche à comprendre pourquoi Blaise déteste tant le gratin, ce que cette détestation révèle et ce qu'elle pourrait symboliser. Dans la logique de l'Auteur, rien n'est gratuit dans un roman. Si le texte parle autant du gratin, c'est que celui-ci doit signifier quelque chose.

Susan Sontag, dans *Against Interpretation*, critiquait la tendance de la critique littéraire à chercher systématiquement un sens caché derrière les œuvres, à traiter les textes comme des énigmes à déchiffrer (Sontag, 1966). Elle prônait une approche plus phénoménologique, attentive à l'expérience esthétique immédiate. Dans *L'Auteur et moi*, Blaise incarne cette résistance à l'herméneutique. Le gratin n'a pas besoin d'être déchiffré, interprété ou symbolisé, il suffit de le détester. Mais Chevillard ne tranche pas entre ces deux positions. Le roman maintient délibérément l'oscillation, le gratin restant à la fois trivial, simplement un plat détesté, et signifiant, porteur de notions d'uniformité, de fadeur et de manque de vivacité.

En outre, cette indétermination peut être rapprochée de ce que Julia Kristeva nommait l'abject dans *Pouvoirs de l'horreur*. L'abject n'est ni sujet ni objet, mais ce qui perturbe l'identité, le système et l'ordre (Kristeva, 1980). Il ne respecte ni limites, ni positions, ni règles. Le gratin, présenté comme « flasque », incarne cette abjection. Il n'a pas de forme stable, pas d'identité nette et ne tient pas

de place assignable dans un système de valeurs culinaires ou métaphoriques. Il est entre-deux, indéfini et troublant. Jacques Derrida montrait que certains signifiants résistent à toute fixation sémantique et engendrent une prolifération indéfinie de sens (Derrida, 1972). Le gratin fonctionne précisément comme un tel signifiant disséminé : plus on tente de le fixer, plus il échappe, oscille et se dérobe.

Ni Blaise ni l'Auteur ne parvient à contrôler la signification du gratin. Blaise voudrait qu'il reste trivial, mais à force d'en parler, il le charge malgré lui de sens. L'Auteur tente de lui attribuer un sens stable, mais se heurte à la résistance obsessionnelle de Blaise, qui refuse toute symbolisation. Le gratin demeure structurellement indécidable, oscillant indéfiniment entre vide et plein, entre trivialité et métaphysique, entre opacité matérielle et transparence allégorique. Sur l'axe focal, ni Blaise ni l'Auteur ne triomphe, car le sens leur échappe à tous deux. Cette oscillation structurelle ne constitue pas un échec du dispositif, mais sa réussite même. Le gratin reste indéterminé, flottant et oscillant, et c'est précisément cette indétermination qui en fait le champ de bataille herméneutique idéal. La guerre pour le contrôle du sens ne peut jamais être gagnée, le sens lui-même préférant osciller indéfiniment entre ses pôles contradictoires.

Conclusion

L'analyse topologique de *L'Auteur et moi* met en lumière que le conflit entre l'Auteur et Blaise s'organise comme une véritable guerre territoriale, se déployant selon trois dimensions spatiales du texte romanesque. Ainsi, cette géographie textuelle précise permet de saisir les modalités par lesquelles Chevillard interroge les conditions de possibilité du contrôle auctorial et de la stabilisation du sens.

Sur l'axe vertical, l'invasion paratextuelle traduit paradoxalement une défaite spatiale de l'Auteur. Relégué en bas de page, il subit une humiliation topographique qui rend visible son impuissance. En effet, l'accumulation de notes, loin de renforcer son autorité, accentue l'exposition de sa défaite. En revanche, sur l'axe horizontal, la poursuite de la fourmi incarne le refus de Blaise de suivre la direction que l'Auteur voudrait lui imposer. Le récit échappe ainsi à toute organisation linéaire et fonctionne selon un principe rhizomatique, restant constamment « au milieu », sans origine ni destination assignable. Cette dynamique montre comment l'expansion narrative supplée à l'immobilité apparente, conférant à Blaise

une victoire manifeste sur cet axe. Quant à l'axe focal, il oppose signifiant vide et signifiant plein à travers le gratin. Chevillard maintient délibérément ce dernier dans sa trivialité tout en lui conférant, par saturation textuelle, une densité métaphorique involontaire. Par conséquent, le gratin se présente comme un lieu d'indétermination où le sens refuse toute fixation stable. Ni Blaise ni l'Auteur ne parviennent à s'imposer sur cet axe, et c'est précisément cette oscillation constante qui structure la dynamique herméneutique du texte.

La guerre territoriale qui oppose l'Auteur à Blaise se manifeste par des renversements constants des rapports de force selon les différents axes. Ainsi, l'Auteur subit sa défaite sur l'axe vertical, Blaise remporte la partie sur l'axe horizontal, tandis que l'axe de profondeur sémantique se solde par un match nul. Cette instabilité, qui traverse l'ensemble du texte, constitue la caractéristique structurante de l'espace romanesque chevillardien, un véritable champ de forces traversé par des tensions antagonistes qui le reconfigurent en permanence.

De surcroît, une telle configuration permet de réinterroger la question de l'auteur à la lumière des réflexions de Barthes et de Foucault. Barthes proclamait la mort de l'auteur, tandis que Foucault définissait la fonction-auteur comme principe de régulation des textes. Dans ce contexte, Chevillard esquisse une troisième voie : il théâtralise l'auteur dans son impuissance. L'auteur n'est ni mort ni omnipotent ; il se trouve engagé dans une guerre permanente avec ses propres créations. En conséquence, cette dynamique produit un espace romanesque fondamentalement instable, vivant et en constante recomposition, où l'Auteur et Blaise coexistent dans un rapport conflictuel qui structure le sens et la lecture du texte.

Le cadre de la topologie narrative dépasse largement le seul cas de *L'Auteur et moi*. En effet, il constitue un outil analytique transférable à d'autres œuvres contemporaines qui questionnent l'autorité auctoriale. En appréhendant le texte comme un espace multidimensionnel où se déploient des rapports de force, ce cadre permet d'articuler de manière unifiée l'analyse formelle, narrative et herméneutique, offrant ainsi une grille de lecture cohérente et opératoire pour explorer les tensions entre auteur, narrateur et personnage.

L'Auteur et moi ne propose aucune réconciliation entre l'Auteur et Blaise, aucune synthèse dialectique, aucune

résolution finale. Le roman se clôt sur la même instabilité qui le traverse depuis la première page. Cette absence de résolution illustre une conviction fondamentale : c'est la guerre elle-même qui maintient le texte vivant. Un récit entièrement contrôlé serait figé et mort ; à l'inverse, un texte totalement émancipé ne serait qu'un ensemble chaotique, dépourvu de cohérence. Entre ces deux extrêmes, *L'Auteur et moi* invente un espace de tension productive, où l'Auteur et le narrateur se disputent constamment la maîtrise du récit, générant ainsi sa vitalité

et sa dynamique propre.

Enfin, la géographie narrative que nous avons cartographiée suggère que la littérature contemporaine requiert peut-être un auteur en guerre, en guerre avec ses personnages, avec ses lecteurs et avec lui-même. Or, cette guerre ne constitue pas une pathologie, mais bien une condition de possibilité pour une littérature vivante, imprévisible et intrinsèquement instable. C'est précisément cette instabilité qui constitue sa force.

Références

1. Agamben, G. (1993). *Bartleby, ou la création*. Circé.
2. Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. Dans *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV* (p. 6167-). Seuil. (Œuvre originale publiée en 1968)
3. Bessard-Banquy, O. (2003). *Le roman ludique*. Presses universitaires du Septentrion.
4. Bruinaud, M. (2007). Poétique de l'instable : les romans d'Éric Chevillard. *Roman* 20120-107 ,43 ,50-.
5. Chevillard, É. (2012). *L'Auteur et moi*. Éditions de Minuit.
6. Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2 : L'image-temps*. Minuit.
7. Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*. Minuit.
8. Derrida, J. (1972). *La dissémination*. Seuil.
9. Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Gallimard.
10. Foucault, M. (2001). Qu'est-ce qu'un auteur ? Dans *Dits et écrits* (Vol. 1, p. 817849-). Gallimard. (Œuvre originale publiée en 1969)
11. Frank, J. (1945). Spatial form in modern literature. *The Sewanee Review*, 53(2), 221-240.
12. Genette, G. (1972). Discours du récit. Dans *Figures III* (p. 67282-). Seuil.
13. Genette, G. (1976). *Mimologiques : Voyage en Cratylie*. Seuil.
14. Genette, G. (1987). *Seuils*. Seuil.
15. Gros, F. (2009). *Marcher, une philosophie*. Flammarion.
16. Kermode, F. (1967). *The sense of an ending : Studies in the theory of fiction*. Oxford University Press.
17. Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Seuil.
18. McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Routledge.
19. Perec, G. (1989). Approches de quoi ? Dans *L'infraordinaire* (p. 913-). Seuil.
20. Ponge, F. (1942). *Le parti pris des choses*. Gallimard.
21. Ricœur, P. (1983). *Temps et récit* (Vol. 1). Seuil.
22. Saint-Amand, D., & Tilkens, L. (2017). Ce qu'Éric Chevillard fait à la critique académique. *CONTEXTES*, 19. <https://doi.org/10.4000/contextes.6282>
23. Sontag, S. (1966). Against interpretation. Dans *Against interpretation and other essays* (p. 3-14). Farrar, Straus and Giroux.
24. Westphal, B. (2007). *La géocritique : Réel, fiction, espace*. Minuit.

طوبولوجيات الصراع: الجغرافيا السردية وحرب الذوات السردية في رواية «المؤلف وأنا» لإريك شيفيار

ملخص

يتناول هذا المقال رواية L'Auteur et moi لإريك شوفيلار بوصفها تمثيلاً صراعياً للجهات السردية، من خلال مقارنة طوبولوجية للنص الروائي. وتفتح الدراسة النظر إلى الرواية باعتبارها فضاءً للمعركة تتواجه فيه شخصية المؤلف وراويها بلايز سانتيهيه في صراع من أجل السيطرة على السرد وعلى المعنى. وانطلاقاً من النقاشات النظرية المرتبطة بـ«موت المؤلف» عند رولان بارت و«وظيفة المؤلف» عند ميشيل فوكو، يبيّن التحليل أن شوفيلار لا يلغي المؤلف، بل يقوم بتشخيص عجزه وتمثيله درامياً. ويتجسّد هذا الصراع عبر ثلاثة محاور مكانية متكاملة. يكشف المحور العمودي عن حرب طباعية بين المتن السردى والحواشي، حيث يؤدي اجتياح النصوص الهامشية إلى تجسيد تهميش المؤلف على نحو مفارق. أمّا المحور الأفقي فيبرز رفض أي غائية سردية من خلال شعرية التيه والاستطراد، التي تتجسّد في مطاردة النملة الجندیّة، بما يعرقل أي تقدّم سردي موجّه. وأخيراً، يستكشف المحور البؤري عدم الاستقرار التأويلي المتكثّف حول صورة غراتان القرنبيط، وهو موضوع تافه يتأرجح بين المادية الخالصة والتحميل الاستعاري المفرط. ومن خلال الربط بين هذه الأبعاد الثلاثة، يبرهن المقال أن L'Auteur et moi تشيّد جغرافيا سردية صراعية يظلّ فيها المعنى غير قابل للاستقرار، بما يزعزع أي ادّعاء بالتحكّم التألفي وأي إمكانية لتثبيت التأويل

الكلمات المفتاحية

ما وراء السرد
الطوبولوجيا السردية
الباراطكست
الصراع التألفي

Topologies of Conflict: Narrative Geography and the War of Narrative Instances in Éric Chevillard's *L'Auteur et moi*

Abstract

*This article examines Éric Chevillard's *L'Auteur et moi* as a conflicted staging of narrative instances, approached through a topological analysis of the novelistic text. The study proposes to view the novel as a battleground in which the Author and his narrator, Blaise Centier, confront one another in a struggle for control over the narrative and over meaning itself. Drawing on theoretical debates surrounding the "death of the author" (Barthes) and the "author function" (Foucault), the analysis shows that Chevillard does not eliminate the author but rather theatricalizes his impotence. The conflict is territorialized along three complementary spatial axes. The vertical axis reveals a typographical struggle between the main text and the footnotes, where paratextual invasion paradoxically materializes the marginalization of the Author. The horizontal axis foregrounds the refusal of narrative teleology through a poetics of wandering and digression, embodied in the pursuit of the legionary ant, which undermines any goal-oriented narrative progression. Finally, the focal axis explores the hermeneutic instability crystallized around the motif of the cauliflower gratin, a trivial object oscillating between pure materiality and excessive metaphorical charge. By articulating these three dimensions, the article demonstrates that *L'Auteur et moi* constructs a conflicted narrative geography in which meaning remains irreducibly unstable, thereby calling into question any claim to authorial control and any possibility of interpretive stabilization.*

Key Words

Metafiction
narrative topology
paratext
authorial conflict



Competing interests

The author(s) declare no competing interests

تضارب المصالح

يعلن المؤلف (المؤلفون) لا تضارب في المصالح

Author copyright and License agreement

Articles published in the Journal of letters and Social Sciences are published under the Creative Commons of the journal's copyright. All articles are issued under the CC BY NC 4.0 Creative Commons Open Access License).

To see a copy of this license, visit:

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This license allows the maximum reuse of open access research materials. Thus, users are free to copy, transmit, distribute and adapt (remix) the contributions published in this journal, even for commercial purposes; Provided that the contributions used are credited to their authors, in accordance with a recognized method of writing references.

© The Author(s) 2023

حقوق المؤلف واذن الترخيص

إن المقالات التي تنشر في المجلة تنشر بموجب المشاع الإبداعي بحقوق النشر التي تملكها مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية. ويتم إصدار كل المقالات بموجب ترخيص الوصول المفتوح المشاع الإبداعي CC BY NC 4.0.

للاطلاع على نسخة من هذا الترخيص، يمكنكم زيارة الموقع الموالي :

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

إن هذا الترخيص يسمح بإعادة استخدام المواد البحثية المفتوحة الوصول إلى الحد الأقصى. وبالتالي، فإن المعنيين بالاستفادة أحرار في نسخ ونقل وتوزيع وتكييف (إعادة خلط) المساهمات المنشورة في هذه المجلة، وهذا حتى لأغراض تجارية؛ بشرط أن يتم نسب المساهمات المستخدمة من طرفهم إلى مؤلفي هذه المساهمات، وهذا وفقاً لطريقة من الطرق المعترف بها في كتابة المراجع.

© المؤلف (المؤلفون) 2023