

Gloomy Islands and Mass extinctions. The playful disasters of Éric Chevillard

Alessandro Grosso

Abstract

After pointing out the theoretical difference between apocalyptic and post-apocalyptic novels, the article looks at 21st-century French literature that has tackled the theme of a post-disaster world. The analysis identifies the most compelling examples of this dystopian trend in the works of experimental authors who, over recent decades, have cultivated an ironic and playful approach to post-apocalyptic narrative. To illustrate the concept of “playful catastrophe”, a framework particularly apt for these works, the article then focuses on Éric Chevillard’s novel *Sans l’orang-Outan* (2007) and *Choir* (2010), a bizarre post-apocalyptic diptych.

Keywords

Apocalypse, Risk, Catastrophe, Playfulness, Irony

Îles sinistres et extinctions massives.

Les catastrophes ludiques

d'Éric Chevillard

Alessandro Grosso

La signification du terme *apocalypse* a évolué au fil du temps. Au cours des dernières décennies, son sens s'est rapproché de celui de "catastrophe" (De Cristofaro 2020 : 10). Ce dernier mot, quant à lui, tendrait à remplacer le concept de *crise* (Engélibert 2013 : 9) et serait de plus en plus utilisé pour « traduire les formes contemporaines de l'appréhension du futur » (Bilibar-Lombardo-Roger 2012 : 628). Longtemps utilisé pour évoquer « le dénouement malheureux et funeste d'un poème dramatique » (Hartog 2014 : 31), le mot « catastrophe » est actuellement employé pour désigner une « pluralité de phénomènes imputables ou non à l'humain, qu'il s'agisse de désastres naturels, d'accidents nucléaires, d'attentats, ou encore de pandémies » (Letessier-Chapuis 2024 § 3). Contrairement à l'apocalypse, la catastrophe n'est pas censée être le produit d'une divinité, mais un effet parmi tant d'autres de la nature aveugle ou, plus souvent, de l'activité humaine. De plus, si l'apocalypse peut être décrite comme « un fusil à un coup » (Hartog 2014 : 31), c'est-à-dire comme un événement qui se produit une seule fois, la catastrophe est susceptible de se répéter et, de fait, se répète régulièrement, comme le démontre sans équivoque l'histoire de notre civilisation.¹ Thème éminemment littéraire, si l'on en croit Frank Kermode (1967), la catastrophe a stimulé l'imagination de nombreux romanciers et poètes des siècles derniers. Il nourrit également l'inspiration des écrivains contemporains, nés et élevés dans la « société du risque » (*Risikogesellschaft*), c'est-à-dire dans une société confrontée quotidiennement aux dangers qu'elle a elle-même créés — ces effets indésirables du processus

¹ Elles semblent être devenues encore plus fréquentes à l'ère contemporaine, en raison des progrès technologiques qui ont accru la capacité destructrice des êtres humains. D'ailleurs, Eric Hobsbawm (1995 : 21-222) a baptisé « The Age of Catastrophe » la période allant de 1914 à 1945.

de modernisation (Beck 2005 : 25-66).

En ce qui concerne la représentation littéraire de la fin du monde, il est judicieux d'établir une distinction entre les romans apocalyptiques et les romans post-apocalyptiques : les premiers mettent l'accent sur « l'événement, le moment de rupture » (Rumpala 2016 : 311), alors que les seconds insistent sur « l'après, la période qui suit le désastre et où il ne reste que ruines et désolation » (311). Il semble qu'à l'heure actuelle, la forme de la fiction post-apocalyptique l'emporte sur celle de la fiction apocalyptique : « Ce qu'exploré désormais volontiers la littérature et, plus encore, le cinéma, c'est l'après-catastrophe » (Hartog 2014 : 31). Plutôt que de mettre en scène une « situation (peut-être) ponctuelle à affronter » (Rumpala 2016 : 311), les écrivains du xxie siècle semblent plus enclins à imaginer un monde *après le désastre*, c'est-à-dire « une situation où les protagonistes devront apprendre à vivre ou survivre » (311). On dirait presque que la catastrophe finale est donnée par ces auteurs pour acquise, ou en tout cas imminente, et qu'ils veulent suggérer, à travers leurs récits, que la civilisation résistera à tout, même à sa destruction. Ou bien, on pourrait penser que ces écrivains cherchent à éveiller, par leurs fictions, la conscience des lecteurs, en les poussant à lutter pour qu'une « apocalypse nue » (Anders 2007 : 87) — à savoir une apocalypse sécularisée et technologique — ne se produise pas. C'est dans cette attention portée aux effets du désastre, plus encore qu'au désastre lui-même, que réside la profonde originalité de la littérature post-apocalyptique du xxie siècle, entièrement articulée autour de catastrophes imaginaires censées avoir été provoquées, dans la plupart des cas, par l'homme lui-même :

Si les récits apocalyptiques traditionnels racontent la fin du monde et donc la fin de l'histoire, les fictions post-apocalyptiques actuelles se sont transformées pour privilégier la notion de la catastrophe, ou le bouleversement du monde tel que nous le connaissons. Ainsi, l'accent est déplacé, et ce qui importe dans ces fictions n'est plus ce qui se passe à la fin, mais ce qui se passe après, pour ceux qui survivent. (Brand 2018 : 221)

Cela doit toutefois tenir compte du risque de banalisation. Autrefois, on désignait par le terme « catastrophe » un événement désastreux, mais ponctuel. Aujourd'hui, les catastrophes se multiplient pour diverses raisons (notamment les progrès technologiques qui augmentent la capacité autodestructrice de la race humaine), et sont plus visibles grâce aux médias (radio, télévision, internet). Cette situation entraîne une normalisation

préoccupante de l'idée d'apocalypse, ainsi qu'un affaiblissement de son intensité dramatique. Ce phénomène a également été mis en relation avec le succès des fictions catastrophiques, tant au cinéma qu'en littérature, en ce qu'elles habituent le public aux images du désastre :

Que les catastrophes, réelles ou ludiques, soient devenues des images banales, sur lesquelles on jettera, selon l'heure et l'humeur, un regard distract, apitoyé ou esthétisant, voilà *aussi* qui devrait nous inquiéter ! (Balibar – Lombardo – Roger 2012 : 629-630)

Cette citation soulève plusieurs questions, dont celle-ci : qu'est-ce qu'une catastrophe « ludique » ? Au cours de nos recherches, nous n'avons trouvé aucune définition satisfaisante de ce concept, ce qui nous a incités à en interroger le sens. Or une catastrophe ludique pourrait être définie comme un événement désastreux, mis en scène dans un récit fictionnel, qui demande à être lu au second degré. Dépourvue de tout souci de réalisme, la mise en scène de cet événement se présente dès le début comme un jeu avec les codes littéraires (et/ou cinématographiques). L'œuvre entière résulte de la parodie d'une œuvre antérieure, plus ou moins reconnaissable, ou d'un genre codifié, qu'il soit le film catastrophe, le roman post-apocalyptique ou le *found footage disaster film*². On trouve de nombreux exemples de catastrophes ludiques au cinéma : on pourrait citer *Disaster Movie* (2008), *Monster* (2008), ou *Shawn of the Dead* (2004). Mais on peut également citer des exemples plus raffinés de cette tendance : pensons à certaines œuvres littéraires qui reprennent la structure du roman post-apocalyptique pour véhiculer des constructions allégoriques assez complexes, et non dépourvues d'ironie, comme *Tarmac* (2010) de Nicolas Dickner, *Zone One* (2012) de Colson Whitehead, *Terminus Radieux* (2015) d'Antoine Volodine et *Ensaio sobre a cegueira* (1999) de José Saramago.

Nous nous concentrerons ici sur un segment de l'œuvre d'Éric Chevillard, un écrivain français qui a fait ses débuts dans les années 1990 et qui est considéré par certains critiques comme un membre éminent de la « Nouvelle École Minuit » (Bessard-Banquy 2012 : 155). Entre 2007 et 2010, cet auteur a publié deux romans étranges qui mettent en scène un monde après la catastrophe et qui soulèvent quelques problèmes quant à leur signification esthétique, politique et morale. En effet, *Sans l'orang-outan*

² Un exemple de film catastrophe en forme de « found footage » est *Cloverfield* (2008).

et *Choir* ont une forme joueuse, mais un fond amer. Dans les paragraphes suivants, nous allons les décortiquer succinctement afin de tenter de comprendre ce que peut être une catastrophe ludique.

La disparition des grands singes

Sans l'orangoutan met en scène un monde qui survit, ou tente de survivre, à un désastre écologique : l'extinction des grands singes. Au début du récit, nous apprenons que les deux derniers orangs-outans de la planète viennent de disparaître, ce qui plonge le narrateur, Albert Moindre, dans un état de détresse aiguë. Ce dernier refuse de croire que l'humanité a ignoré tous les signes inquiétants qui avaient précédé la catastrophe, la laissant finalement se produire :

On va réagir avant d'en arriver là, je me disais, à ce désastre, à cette apocalypse, il existe certainement un moyen, peut-être plusieurs, le risque a été signalé, circonscrit, l'alerte donnée, on ne laissera pas s'aggraver la situation, un plan d'action sera mis sur pied, en trois ou quatre étapes, comme l'homme sait faire. Et puis ce matin... Non, cela ne peut être [...], mais j'ai beau dévisager chaque passant, scruter les figures sous les fichus, les chapeaux, l'évidence s'impose, c'est arrivé, nous y sommes, voilà. (Chevillard 2007 : 9)

Nous sommes donc là, *après la catastrophe*, à savoir dans un univers narratif où il n'y a plus d'orang-outans. La deuxième partie du roman dépeint justement un « monde agonisant » (Bessonnet 2024 § 9) qui ne parvient pas à se remettre de cette perte. Le fait est que la disparition des derniers singes entraîne une série de « catastrophes en chaîne » (*ibid.*) qui plongent peu à peu la société dans l'anarchie et les êtres humains dans la folie : beaucoup d'entre eux s'auto-castrent dans l'espoir de contribuer à l'extinction de l'espèce humaine, coupable de ne pas avoir protégé les animaux. Le narrateur, quant à lui, estime que la disparition de l'orang-outan a provoqué une faille dans l'écosystème, d'où sa désintégration progressive. Il relate cette capitulation d'un œil halluciné. Cette attitude a permis à quelques chercheurs de lire le roman sous un angle écopoétique. Selon Audrey Camus (2015 : 424), *Sans l'orang-outan* « résonne singulièrement avec les préoccupations écologiques qui sont les nôtres ». Ce n'est pas faux, d'autant plus que l'auteur a laissé transparaître à plusieurs reprises, dans ses chroniques littéraires,

une sensibilité écologiste marquée.³ Pourtant, il nous semble excessif de rapprocher ce texte des « récits multispécifiques » (Bessonnet 2024 § 1) qui cherchent à nous « alerter sur la dispersion de la biodiversité » (*ibid.*). En effet, *Sans l'orang-outan* est avant tout un roman ludique : son but n'est pas de « réparer le monde » (Gefen 2017) au moyen d'une écriture revêtue des meilleures intentions politiques et morales. D'autre part, Chevillard n'a jamais été avare de sarcasmes à l'égard des écritures engagées du XXI^e siècle, tout comme du « rêve d'une littérature performative, réellement capable de mordre dans le réel avec le mot *mâchoire* » (Chevillard 2018b : 115). Pour lui, la tâche principale de l'écrivain est de « démêler le fil de la langue embrouillé par le négligent usage » (45), ce qui permet de qualifier la poétique de cet auteur de néo-formaliste. Considérer *Sans l'orang-outan* comme un roman écologiquement engagé reviendrait à en occulter le caractère intransitif, voire la dimension radicalement joueuse. Farfelue à la base, l'extinction des orang-outans mise en scène par Chevillard sert de prétexte : elle donne naissance à une étrange machine textuelle qui tente de revigorer la littérature de l'intérieur. Le geste fondamental d'Albert Moindre, à savoir sa décision implicite d'écrire un livre à la suite du désastre, peut être compris comme une contre-offensive désespérée, non seulement face à une catastrophe écologique, mais aussi et surtout face à une catastrophe linguistique : « L'ouragan emporte aussi le nom de l'orang-outan, et voici notre langue orpheline à son tour, car le signe ne survivra pas longtemps au singe [...] » (Chevillard 2007 : 53). Par son caractère allégorique, la disparition des grands singes fait penser à cette « Mort du Grand Écrivain » (Raczymow 1994) qui a été dénoncée à plusieurs reprises à la fin du siècle dernier : solitaires, ombrageux et ignorés, les grands écrivains ont disparu de la scène publique, tout comme les orang-outans dans l'univers créé par Chevillard. Dans les deux cas, la langue s'appauvrit. Mais jusqu'où la race humaine peut-elle sombrer, emportée par cette vague autodestructrice ? Ce roman, qui prend la forme d'une expérience mentale, tente d'apporter des réponses à ces questions, mais sa morale reste indécidable. En tout cas, l'écriture agit comme un baume, et l'écrivain Albert Moindre – double

³ Cf. le passage suivant : « Les hommes font en tout lieu étalage de leur incurie et de leur cruauté, de leur bêtise et de leur vulgarité. Saccages, ravages, carnages. Quand ils n'empoisonnent pas le sol, ils s'abêtissent devant des spectacles idiots. Quand ils n'adorent pas de féroces et chimériques idoles, ils se vouent aux puissances de la publicité et de l'argent. Quand ils ne font pas leur malheur, ils font celui des bêtes » (Chevillard 2018 : 123).

ironique d'Éric Chevillard – fait office de dernier orang-outan secret.

L'île de Choir à vol d'oiseau

Publié en 2010, *Choir* est centré sur la vie d'une tribu primitive emprisonnée sur une île inhospitalière et détestable⁴. On ne dirait même pas qu'il s'agit d'un roman post-apocalyptique, car il n'est fait aucune mention de guerres nucléaires, de pandémies ravageuses ou de désastres écologiques. Cependant, ce monde possède des traits incontestablement post-apocalyptiques, comme nous le verrons dans un instant. Le roman se présente comme la « chronique » (C : 7) d'un insulaire qui aspire, de toute évidence, à fixer durablement l'histoire et les mœurs de sa communauté, ainsi que le récit mythique qui assure sa cohésion (une sorte de roman initiatique débité sans relâche par un vieil homme appelé Yoakam). Grâce à lui, nous apprenons que tous les habitants de l'île détestent cet endroit et aspirent à s'en évader : « Une seule ambition pour les habitants de Choir, notre seul projet, quitter Choir » (C : 7).

Cette répugnance trouve son origine dans la géographie de cet espace, dont chaque détail évoque la tristesse et le vide : « Choir est une île, un anneau de récifs enseveli sous le sable » (C : 10). Caricature d'une *wasted land*, l'île est entourée d'eaux « non navigables » (C : 10), parce que gelées une grande partie de l'année, et en tout cas parsemées de rochers pointus qui attirent les bateaux comme des aimants. La végétation est presque inexistante : « On ferait un bosquet peut-être en rapprochant les arbres, puis en les liant en fagot » (C : 11). Le tableau est complété par un volcan « qui gronde toujours un peu, la banquise qui se craquelle, le vent qui hurle dans la toundra » (C : 150). Les punaises infestent l'île de fond en comble, comme une maladie ou un virus, et les habitants ont renoncé à les combattre⁵. Cette description, comme on l'aura compris, n'est pas dépourvue d'ironie, d'autant plus que « ce paysage spongieux présente des caractéristiques souvent contradictoires » (Camus 2015 : 425). On pourrait citer, à titre d'exemple, ces plaques de glace qui « ne supportent pas le poids d'un enfant », alors que « l'ours blanc et le morse s'y meuvent sans péril » (C : 11). L'inhospitalité suprême de cet endroit est soulignée tout au long

⁴ À partir de ce moment, toutes les références à cet ouvrage seront précédées de la lettre C.

⁵ « Tant elles prolifèrent qu'il faudrait à chacun douze pieds et un emploi du temps exclusivement voué à ce massacre pour espérer les contenir » (C, 24).

du récit par des formules de ce genre, qui font sourire par leur caractère invraisemblable et extravagant.

Loin d'être uniquement le produit de la nature, la désolation de l'île est également le résultat de l'action humaine. Le chroniqueur explique en effet que, lorsque ses compatriotes découvrirent le feu, ils prirent rapidement goût à tout incendier, ce qui « explique en partie l'aspect désolé de Choir » (C : 95). Cette pratique justifie également la présence de « ruines désolantes » un peu partout (C : 228). Ces ruines sont le résultat des incendies allumés par les habitants, de « cataclysmes » (C : 57) qui secouent régulièrement l'île, mais aussi d'un goût architectural précis : les insulaires ont l'habitude de ne jamais terminer leurs constructions, préférant les laisser « en chantier aux araignées et aux punaises » (C : 228). De cette manière, ils se convainquent que leur enracinement dans ce sol est provisoire. À ces ruines s'ajoutent les épaves d'avions de ligne. Les « atterrissages en catastrophe » (C : 48) qui secouent régulièrement la vie de cette communauté primitive seraient dus, selon certains, à la présence d'une « zone de turbulences » (C : 62) au-dessus de l'île, liée très probablement à sa consistance extra-terrestre, Choir n'étant rien d'autre qu'un « aérolithe tombé dans la mer aux temps préhistoriques » (C : 151).

Or, le narrateur précise que ces crashes aériens constituent « l'une des principales sources de peuplement à Choir » (C : 48). En effet, ceux qui survivent à la catastrophe sont progressivement assimilés à la communauté des insulaires. Au cours du processus d'intégration, ils oublient d'une manière quelque peu magique leur culture d'origine, leur nom, leur passé et même leur langue maternelle.⁶ D'où la vraisemblance de l'hypothèse de Moolah l'Ergoteur, selon laquelle « les premiers habitants de Choir [seraient] arrivés là non seulement par hasard mais surtout par accident » (C : 101). D'après cette interprétation indigène, tous les insulaires descendraient de ces premiers rescapés, ou seraient eux-mêmes des rescapés ayant oublié leur vie antérieure. En d'autres termes, toute la civilisation de Choir serait

⁶ « Ils cessent bientôt de parler de leurs familles, de leurs villes, de leurs vies là-bas, avant, et se montrent bien incapables par exemple d'enrichir l'industrie de Choir des avancées technologiques dont ils jouissaient, à en croire leurs premiers rapports, mais dont ils se mettent à douter avant de se demander même s'ils ont jamais vécu ailleurs, s'ils ne se sont pas simplement réveillés d'un rêve un peu plus élaboré que nos pauvres rêves habituels, bâtis de paille et de boue. Les débris des avions accidentés disparaissent bientôt sous le sable. Quand se produit un nouveau crash, leur mémoire émet quelques signaux confus, des bribes de langage leur reviennent qu'ils ne comprennent plus » (C : 87).

issue d'une catastrophe ou, plus grave encore, d'une série de catastrophes en chaîne.

Un peuple détruit

On a dit, à bon escient, que Chevillard a construit l'île de Choir comme une sorte de contre-utopie ou de « variation sur le *topos du mundus inversus* » (Camus 2015 : 248). En effet, dans cet univers toute chose est inversée de manière ironique. La naissance d'un enfant est considérée par les insulaires comme un malheur, la mort comme une grâce et l'agonie comme un moment spécial, propice aux « sourires » (C : 178). Loin d'être considérée comme une pratique immorale, l'anthropophagie est exercée par les membres de cette société pseudo-primitive une ou deux fois par semaine, « parce qu'il le faut bien » (C : 122). On enseigne aux enfants que « la sodomitie constitue l'acte reproducteur » (C : 159), et cela, bien entendu, afin de décourager toute prolifération navrante. Le système politique qui régit la vie de la communauté « repose sur l'abstention généralisée » (C : 105). Des élections ont lieu régulièrement, mais les habitants ne se rendent pas aux urnes⁷ et les élus, dans tous les cas, « s'abstiennent de gouverner » (C : 105). La vie de la communauté est garantie par un principe de solidarité minimale, les insulaires prenant soin les uns des autres ; mais « les enfants sont autorisés à s'entredévorer » (C : 126).

De fait, cette communauté se soude par le masochisme et l'autoflagellation : les « Chus » (Camus 2015, 430) ne se contentent pas de haïr l'île où ils vivent, ils sont déchirés par un sombre sentiment de culpabilité et semblent vouloir se punir à chaque instant d'avoir précipité dans ce monde aux traits glauques. Cela est particulièrement visible dans leur rapport à la torture. Le passe-temps favori des insulaires est de se faire supplicier, contre rémunération, par un individu appelé Toquebœuf : malheureusement pour eux, « Sa salle d'attente est toujours comble [...] » (C : 161).

Nous avons affaire, sans doute, au « portrait satirique d'une humanité vaincue » (Camus 2015 : 429) qui n'est pas sans rappeler les personnages de

⁷ On pourrait y voir une allusion à un autre roman de la « catastrophe ludique », l'*Ensaio sobre a Lucidez* de José Saramago (2004), description d'un monde dystopique où la majorité des habitants d'une capitale sans nom ont voté blanc aux élections, déclenchant une réaction répressive de la part du gouvernement qui craint une conspiration.

Samuel Beckett, auquel il est rendu un petit hommage dans le texte⁸. L'obscurité sans espoir de ce monde engendre un sentiment de malaise chez le lecteur ; en même temps, le roman est irrésistiblement comique. Chevillard met en scène une apocalypse « immanente » (Kermode 1967 : 101), c'est-à-dire une apocalypse en cours, présente dans le monde, et non pas à venir ; mais c'est une apocalypse cocasse, ou une apocalypse au second degré ou une apocalypse ironique. L'image d'une « catastrophe généralisée » (Rumpala 2016 : 314) est traitée par l'auteur comme un jeu stimulant. Il crée un monde à la fois terrible et incohérent. On prendra, à titre d'exemple, la question du langage : le narrateur a beau dire que sa langue maternelle — la langue des insulaires — est « assez pauvre » (C : 48) ; cet idiome est riche, souple et étonnamment proche du français, étant donné qu'il est employé pour créer toutes sortes de calembours, paronomases et autres figures de son⁹.

Nous ne reviendrons pas ici sur la présence massive d'allusions intertextuelles qui parsèment le roman, ni sur sa curieuse structure énonciative – ces sujets ayant déjà été minutieusement traités par ceux qui nous ont précédés (Maccherini 2013). Ce qu'on voudrait souligner ici, c'est que l'ensemble de ces badinages formels, ainsi que l'intrusion ponctuelle d'éléments saugrenus et illogiques dans le récit, nous permettent d'associer *Choir* à cette poétique de « l'incongru » sur laquelle Pierre Jourde (1999) a écrit de nombreuses et belles pages. À titre d'exemple de cette la fantaisiste qui enveloppe le roman d'un sentiment d'irréalité joueuse, nous citerons le projet des insulaires de construire un « pont qui enjamberait *Choir* » (C : 176). Or, ce projet échoue à plusieurs reprises, non pas parce que les échafaudages mis en place par les insulaires s'effondrent, mais parce que tous les ponts ainsi construits finissent par se perdre « dans l'azur des abstractions géométriques » (C : 176).

Cet exemple, parmi d'autres du même ordre, nous permet de déduire que la catastrophe relatée dans *Choir* est indéniablement ludique. L'angoisse laisse systématiquement place au rire, ou à une incrédulité amusée.

⁸ Ainsi, la référence à la pratique des habitants de « sucer [...] les cailloux » (C : 251) fait sans doute allusion à une scène célèbre de *Molloy*.

⁹ Cf. le passage suivant : « Des nappes, de vraies nappes, voilà ce qu'il faudrait, recouvrir ce sol de nappes. Nous ferions tout ce que nous avons à faire sur une nappe. Ou une natte. D'autres sont plutôt partisans de la natte. Or, à *Choir*, ce genre de logomachie s'envenime rapidement, nappe ou natte, nous avons beau nous entendre sur l'essentiel, cette dissension portant sur deux lettres suffit à nous précipiter les uns contre les autres » (C : 80-81).

Attribuer à ce roman une dimension politique ou morale est dangereux, d'autant plus que le même discours écologiste qui cherche à nous « alerter sur la disparition de la biodiversité » (Bessonnet 2024 § 1) est parodié à son intérieur. Prenons le « lien privilégié » (C : 159) que les habitants de *Choir* ont réussi à établir, génération après génération, avec les dauphins :

Nous nous noyons dans leurs eaux. Ils viennent s'échouer et mourir sur nos plages. Il y a là un fructueux échange, une sorte de jumelage. Cette solidarité inter-espèces laisse entrevoir la possibilité d'un monde habitable où les émotions seraient partagées. (C : 159)

Le masochisme des insulaires est ici projeté sur les animaux qui périsseent sur leurs plages. Il en résulte un renversement caricatural de la perspective écologiste, animaliste, et, plus généralement, du discours sur « *Gaia* » — la Terre réactive, instable et vivante qui répond aux stimuli externes et internes à la manière d'un réseau (Latour 2015).

Conclusion

Dans l'œuvre l'œuvre d'Éric Chevillard, *Sans l'orangoutan* et *Choir* constituent un « curieux dyptique » (Piguet, 2018 : 739), en ce qu'ils développent une forme particulière d'écriture post-apocalyptique. Le lien de parenté entre les deux romans est d'ailleurs suggéré par l'auteur de manière implicite. À un moment donné, le narrateur de *Choir* qualifie l'île tant détestée de « pays sans orangs-outans » (C : 171). L'une des raisons pour lesquelles ce lieu est si déprimant résiderait dans l'absence des grands singes. Cette auto-allusion ou « *private joke*¹⁰ » a permis aux critiques de voir dans cet espace métaphorique, l'île de *Choir*, « l'état accompli du monde ébauché dans *Sans l'orang-outan*, où l'on aurait oublié jusqu'au souvenir d'un passé plus aimable » (Piguet 2018 : 740). Il n'est plus nécessaire d'évoquer l'apocalypse, car elle fait désormais partie du monde : « ici, la catastrophe est bel et bien consommée, et l'allégorie devient inconfortablement translucide » (740). Si le roman de 2007 représentait un monde après la catastrophe, celui de 2010 représente un monde après la catastrophe au carré. Mais les catastrophes mises en scène, dans un cas comme dans l'autre, sont

¹⁰ « Quant à ce lecteur fidèle qui connaîtrait l'œuvre entière et pourrait se délecter de ces renvois discrets ou de ces *private jokes*, il est plus rare que le grand amour » (Chevillard 2008 : 16).

ludiques, c'est-à-dire invraisemblables, et utilisées comme prétexte pour créer un jeu raffiné et hilarant sur l'écriture qui ne fait pas économie d'éléments fantastiques ou saugrenus.

Dans le roman de 2010 on peut lire : « Telles sont les légendes à *Choir*, on n'en peut tirer la leçon, elles possèdent toujours deux fins qui se contredisent » (C : 77). On pourrait dire la même chose des légendes, ou contes de fée macabres, que nous venons de parcourir. En particulier, l'univers campé dans *Choir* est laid, terne, insupportable, et ne peut que susciter la rage et le dégoût des cœurs des personnes honnêtes — d'où le mépris des insulaires pour les « philosophes de la complaisance et du consentement » (C : 72) qui cherchent à trouver les aspects positifs de cette île, ainsi que pour les poètes subversifs qui ont l'audace d'écrire des « odes à *Choir* qu'ils lâchent ensuite dans le vent » (C : 133). Pour punir ces criminels, apprend-on, on a pris l'habitude de leur fracasser le crâne. La « haine de ce qui existe » (Roche 2010), présente en germe dans les textes précédents de Chevillard, semble ici passer au premier plan.

Le tableau présenté au lecteur est donc écœurant, mais l'ironie allège la tension, les jeux formels ravivent la lecture, et le caractère incongru de quelques situations déjoue tout désespoir. *Choir* dépeint un monde en débris, mais loufoque. Le fait est que, aux yeux de Chevillard, le rire constitue un secours valable, sinon le seul secours, pour supporter le désastre. Quelques philosophes cyniques de l'île, tels que Jagun et Chatagai, en sont conscients : ils réfutent catégoriquement le récit eschatologique du vieux Yoakam (le faux prophète) et murmurent à l'oreille de leurs compatriotes qu'une éventuelle fuite de *Choir* à bord d'une fusée n'impliquerait pas une amélioration de leurs conditions de vie. Car il est possible qu'une fois dans le ciel, les insulaires se plaignent des « tempêtes » (C : 103) et regrettent le « marécage » (C : 103). À quoi bon alors se désespérer dans l'attente d'un « sauveur » (C : 99) qui, de toute vraisemblance, n'existe pas ? Il est préférable de « ricaner » de toute chose, en suivant l'exemple de Mavrocordato le Nihiliste, et notamment de l'absurdité de l'existence : « Courant mineur de notre littérature » (C : 103), observe le narrateur. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille le négliger.

En conclusion, il semble légitime de penser que *Choir* traite indirectement de notre monde, ou du moins de « notre rapport au monde » (Piguet 2018 : 745) : les attitudes des insulaires-mariannes mis en scène par Chevillard rappellent notre condition d'êtres humains. Cela dit, il serait tout à fait erroné de penser qu'à travers ce roman, l'auteur espérait réparer le monde. Rien n'est plus éloigné de l'esprit de Chevillard que l'idée selon laquelle « la letteratura ci salverà dall'estinzione » (Benedetti 2021). La

conclusion de *Choir* est résolument pessimiste, et, si l'on s'en tient au seul message moral, l'on serait tenté de rapprocher cette *catastrophe en laboratoire* des fictions apocalyptiques « nihilistes » (Engélibert 2013 : 19) qui, en règle générale, sont mal vues par les spécialistes du genre.

S'il y a quelque chose de fastidieux dans ce roman, c'est sans aucun doute à chercher dans le récit messianique du vieux Yoakam, qui tente de consoler ses compagnons en leur promettant une libération future par un sauveur. Intercalé dans le texte en italique, cette fable linéaire et prévisible, écrite comme un « bon vieux roman » (Chevillard 2012 : 252), s'oppose structurellement à l'écriture du chroniqueur, qui est railleuse, imaginaire, rafraîchissante, imprédictible, et susceptible de nous sauver, enfin, de « l'ennui irrémissible de *Choir* » (C : 30). Piguet (2018 : 746) a donc raison d'observer que le roman repose sur un double refus : « refus d'une lecture romanesque qui contamine notre lecture du monde, refus des présupposés téléologiques qui sont son fonds de commerce ». *Choir* critique l'idéologie de la civilisation occidentale, mais aussi et surtout les formes littéraires qui l'ont véhiculée au cours des derniers siècles – et il le fait avec humour. De nombreuses parodies s'entrecroisent en son sein : parodie de traité ethnographique (rédigé par un indigène) ; parodie de « grand récit fondateur » (C : 216), sur le modèle de la Bible ; parodie de roman initiatique, sur le modèle du *Grand Meaulnes*¹¹ ; parodie, enfin, de roman post-apocalyptique, en tant que récit de la vie primitive d'une bande de « rescapés » (C : 48) à des « atterrissages en catastrophe » (C : 48) qui vivent dans une terre désolée, à moitié détruite et couverte de ruines. Nous avons affaire à une catastrophe au second degré, une représentation du désastre qui mime ironiquement les autres représentations du désastre pour nous dire, finalement, quelque chose d'original sur la représentation du désastre elle-même. En conclusion, *Choir* est un roman à la fois transitif et intransitif : par le biais des jeux sur la langue et sur la *doxa*, il parle de notre monde pré-apocalyptique et ne parle pas de notre monde pré-apocalyptique. Voilà pour ce qui est de sa double conclusion contradictoire.

¹¹ Le récit mythique du faux prophète Yoakam rappelle, par son style et son contenu, le roman d'Alain-Fournier qui est d'ailleurs mentionné dans une chronique chevillardienne : « Je n'ai pas souvenir que la lecture du *Grand Meaulnes* m'ait débarrassé de mon acné polymorphe juvénile. L'écrivain comme guérisseur ou sorcier, ne serait-ce pas encore une de ces illusions enfantées par notre rêve d'une littérature performative, réellement capable de mordre dans le réel avec le mot *mâchoire* ? » (Chevillard 2018 : 107-108).

Bibliographie

- Anders, Günther, *Le Temps de la fin*, traduit par François L'Yvonnet, Paris, L'Herne, 2007.
- Balibar, Françoise – Lombardo, Patrizia – Roger, Philippe, « Penser la catastrophe », *Critique*, vol. 783-784.8, (2012): 627-630, <https://doi.org/10.3917/criti.783.0627>.
- Beck, Ulrich, *La società del rischio. Verso una seconda modernità*, trad. Walter Privitera, Roma, Carocci, 2005.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Bessard-Banquy, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.
- Bessard-Banquy, Olivier, *L'industrie des lettres*, Paris, Pocket, 2012.
- Bessonnet, Jodie-Lou, « "It is my business". La sixième extinction massive, catastrophe mondiale et deuil intime dans Sans l'orang-outan d'Éric Chevillard et How the Dead Dream de Lydia Millet », *Épistémocritique*, 24, 2024, <https://epistemocritique.org/3-it-is-my-business-la-sixieme-extinction-massive-catastrophe-mondiale-et-deuil-intime-dans-sans-lorang-outan-deric-chevillard-et-how-the-dead-dream/> (consulté le 21/09/2025).
- Brand, Philippe, « Comment parler après la fin ? *Zone one et Sans l'orang-outan* », dans Jean-Paul Engélibert, Raphaëlle Guidée, Catherine Coquio (dir.), *L'Apocalypse. Une imagination politique (XIX^e-XIX^e siècles)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018: 221-229.
- Camus, Audrey, « Choir avec Chevillard : la lecture comme exercice uto-pique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 115.2 (2015): 421-434, <https://doi.org/10.3917/rhlf.152.0421>.
- Cazaban-Maserolles, Marie, « L'écologie poétique profonde d'Éric Chevillard », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 11, 2015, URL : <http://journals.openedition.org/fixxion/8659> (consulté le 15/04/2025).
- Chevillard, Éric, *Choir*, Paris, Minuit, 2010.
- Chevillard, Éric, « Le ciel des ursidés », dans *Feuilleton. Chroniques pour Le Monde des livres (2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018c: 123-124.
- Chevillard, Éric, « Au sortir du paillasson », dans *Feuilleton. Chroniques pour Le Monde des livres (2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018b: 115-116.
- Chevillard, Éric, « En parlant du loup », dans *Feuilleton. Chroniques pour Le Monde des livres (2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018a: 45-46.
- Chevillard, Éric, « L'humour du désastre », dans *Feuilleton. Chroniques pour Le Monde des livres (2011-2017)*, Genève, La Baconnière, 2018d: 267-268.

- Chevillard, Éric, « Des leurres ou des hommes de paille : entretien avec Pascal Riendeau », *Roman* 20-50, 46.2 (2008): 11-22, <https://doi.org/10.3917/r2050.046.0011>.
- Chevillard, Éric, *L'Auteur et moi*, Paris, Minuit, 2012.
- Chevillard, Éric, « Le monde selon Crab : entretien avec Richard Robert », *Les Inrockuptibles*, 47, 1993, URL : <https://www.eric-chevillard.net/e-in-rocks1993.html> (consulté le 22/04/2024).
- Chevillard, Éric, *Sans l'orang-Outan*, Paris, Minuit, 2007.
- De Cristofaro, Diletta, *The Contemporary Post-Apocalyptic Novel. Critical Temporalities and the End Times*, London, Bloomsbury Academic, 2020.
- Engélibert, Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume Politique des fictions de la fin du monde, XX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, Corti, 2021 (2017).
- Hartog, François, « L'apocalypse, une philosophie de l'histoire ? », *Esprit*, vol. 6, Paris, Éditions Esprit, 2014: 2232, <https://doi.org/10.3917/espri.1406.0022>.
- Hobsbawm, Eric, *The Age of Extremes. A History of the World (1914-1991)*, New York, Pantheon Books, 1995.
- Jourde, Pierre, *Empailler le toréador. L'incongru dans la littérature française de Charles Nodier à Éric Chevillard*, Paris, José Corti, 1999.
- Kermode, Frank, *The sense of an Ending. Studies in Theory of fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- Latour, Bruno, *Face à Gaïa. Huit conférences sur le nouveau régime climatique*, Paris, La Découverte, 2015.
- Letessier, Anne-Sophie – Chapuis, Sophie, « Introduction », *Épistémocritique* (En ligne), vol. 24, 2024, URL : <https://epistemocritique.org/représenter-la-catastrophe-au-xxieme-siecle-pratiques-et-enjeux-contemporains-sommaire-et-introduction/> (consulté le 06/04/2025).
- Maccherini, Mario, « Le présent impossible ou le ton apocalyptique dans *Choir d'Éric Chevillard* », dans Dominique Viart, Gianfranco Rubino (dir.), *Écrire le présent*, Armand Colin, 2013: 231-242.
- Piguet, Raphaël, « Chevillard à fleur de peau », *Critique*, vol. 855856 / 8, Paris, Éditions de Minuit, 2018: 732746, <https://doi.org/10.3917/criti.855.0732>.
- Raczymow, Henri, *La mort du grand écrivain. Essai sur la fin de la littérature*, Paris, Stock, 1994.
- Roche, Anne, « Rêveur, rageur », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 1, 2010, <https://doi.org/10.4000/fixxion.4120>.

- Rumpala, Yannick, « Que faire face à l'apocalypse ? Sur les représentations et les ressources de la science-fiction devant la fin d'un monde », *Questions de communication*, 30.2 (2016): 309-334.
- Saramago, José, *Ensaio sobre a Cegueira*, Lisboa, Caminho, 1999.
- Saramago, José, *Ensaio sobre a Lucidez*, Lisboa, Caminho, 2004.
- Viart, Dominique – Vercier, Bruno, *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.
- Volodine, Antoine, *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998.

The Author

Alessandro Grosso is a postdoctoral researcher at the University of Bergamo. Under joint supervision by the University of Lyon 2 and the University of Turin, he wrote a doctoral thesis entitled *Autoportrait de l'écrivain contemporain en ironiste. Postures réflexives de Jean-Benoît Puech, Éric Chevillard et Thomas Clerc*. He has published academic articles in *Cahiers de littérature française*, *Revue de fixxion française contemporaine*, *Between*, *CoSMo*, *Il Nome nel testo*, *ELFe XX-XXI* and *Cahiers ERTA*. His current research focuses on contemporary autobiographies, post-apocalyptic fiction and the ironic writings of the 21st century.

Email: alegrosso89@gmail.com

The Article

Date sent: 30/04/2025

Date accepted: 31/08/2025

Date published: 30/11/2025

How to cite this article

Grosso, Alessandro, "Îles sinistres et extinctions massives. Les catastrophes ludiques d'Éric Chevillard", *Dopo la Catastrofe. Narrazioni postapocalittiche contemporanee. After the Catastrophe. Contemporary Post-Apocalyptic Narratives*, Eds. E. Abignente – C. Cao – C. Cerulo, *Between*, XV.30 (2025): 217-232, <http://www.betweenjournal.it/>