

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Creuser encore et toujours

Cabu, Coralie

Published in:
Postures

Publication date:
2024

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Cabu, C 2024, 'Creuser encore et toujours: les multiples lectures de « L'œuvre posthume de Thomas Pilaster »', *Postures*, vol. 40.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Creuser encore et toujours : les multiples lectures de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*

Coralie Cabu

Pour citer cet article :

Cabu, Coralie. 2024. « Creuser encore et toujours : les multiples lectures de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* », *Postures*, Dossier « Impostures », n° 40, En ligne < <https://revuepostures.uqam.ca/?p=9501> > (Consulté le xx / xx / xxxx).

Pour communiquer avec l'équipe de la revue *Postures* notamment au sujet des droits de reproduction de cet article : postures.uqam@gmail.com

Creuser encore et toujours : les multiples lectures de *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*

Coralie Cabu

Depuis la condamnation des poètes par Platon dans *La République*, la littérature et le faux sont — à tort ou à raison — intrinsèquement liés dans les esprits : le second est à ce point constitutif de la première qu'il en est même difficile d'affirmer que la littérature a la capacité de mentir¹. De fait, en signalant sa nature fictionnelle, la littérature se rend, par définition, incapable de tromper son lecteur et, dès lors, de mentir. À défaut, celle-ci s'est donc muée en un « observatoire des mensonges » (Decout et Mecke 2021) assouvissant un intérêt ininterrompu au fil des siècles pour la tromperie. Mais, à compter de l'époque moderne, émergent progressivement des tentatives de faire mentir le littéraire, que ce soit au travers de subterfuges extradiégétiques tels que la pseudonymie ou la production d'apocryphes, ou au sein de la fiction, par l'exploration de diverses variations autour du narrateur non fiable, qui permet l'introduction d'un mensonge dans la tromperie avouée qu'est celle-ci. Si ce jeu sur les conventions du roman afin d'y introduire du mensonge est à distinguer de la volonté du Nouveau Roman de « romp[re] avec [d]es conventions jugées fallacieuses et mensongères » (Decout et Mecke 2021), c'est bien ce dernier qui fera avancer la réflexion sur le mensonge en littérature. En mettant en lumière

¹ Pour un examen plus fouillé du rapport entre littérature et mensonge, voir entre autres le dossier de *Fixxion* intitulé « Figures du mensonge et de la mauvaise foi dans le roman contemporain », et plus précisément le texte d'ouverture de Maxime Decout et Jochen Mecke, dont notre introduction fait la synthèse : Decout, Maxime et Mecke, Jochen. 2021. « La littérature contemporaine aux prises avec le mensonge et la mauvaise foi ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no. 22. <http://journals.openedition.org/fixxion/295> (consulté le 17 février 2022).

l'inauthenticité constitutive des formes adoptées par le roman traditionnel et en appelant à couper avec celles-ci au nom d'une innovation totale, plusieurs auteurs du Nouveau Roman, à l'image de Nathalie Sarraute, entendent amener leurs textes au plus près du réel. Cependant, au fil des années, expérimentation après expérimentation, cette exigence absolue de nouveauté conduit à un essoufflement de la littérature, désormais confrontée à une impasse : il devient à ce point difficile d'innover que l'auteur est, par défaut, condamné au mensonge.

Pour s'en sortir, la littérature contemporaine a opéré, depuis plusieurs années, un « retour du réel » (Decout et Mecke 2021) comme moyen d'à nouveau rendre l'authenticité possible. Du recueil de voix dans *Cinq mains coupées* de Sophie Divry², construit à partir d'extraits d'entretiens réalisés auprès de manifestants mutilés, aux récits personnels quasi sociologiques d'Ernaux³, si elle n'a pas la prétention de dire le vrai, cette littérature de l'authentique entend tout du moins transmettre une vérité, aussi subjective et partielle puisse-t-elle être. En cela, cette nouvelle « ère du réel » marque dans le même temps l'ouverture d'« [u]ne nouvelle "ère du mensonge" » (Decout et Mecke 2021), car là où la vérité est désormais possible, le mensonge l'est tout autant, comme en témoignent les nombreuses affaires remettant en cause des récits se voulant authentiques. Dans le même temps une autre possibilité de sortir de l'impasse créée par le Nouveau Roman se fait jour : la « revendi[cation] d'une esthétique du faux » (Decout et Mecke 2021). Celle-ci consiste à afficher ouvertement, par toute une série de moyens (narrateur non

² Divry, Sophie. 2020. *Cinq mains coupées*. Paris : Seuil. Au sujet des recueils de voix, et notamment du cas de *Cinq mains coupées*, voir : Zbaeren, Mathilde. 2023. *Paroles tenues. Recueils de voix et dette littéraire dans la littérature française contemporaine (1993-2023)*. Thèse de doctorat. Université de Lausanne.

³ À ce propos, voir notamment : Charpentier, Isabelle. 2006. « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." ». L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable ». *CONTEXTES*, no. 1. <http://journals.openedition.org/contextes/74> (consulté le 29 août 2024) ; Hugueny-Léger, Elise. 2009. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Lausanne : Peter Lang.

fiable, ironie constante, mobilisation massive de clichés identifiés comme tels, etc.), le caractère inauthentique du texte, empêchant de cette façon toute accusation de mensonge. Bien qu'on puisse y lire une voie alternative de retour à l'authenticité dans la mesure où la revendication de la falsification apparaît elle-même comme authentique, il s'agirait plutôt selon Maxime Decout et Jochen Mecke d'un moyen de signaler l'impossibilité de l'authentique en littérature désormais.

Parmi les auteurs ayant ainsi pris le contrepied du paradigme de l'authentique, Éric Chevillard se démarque par la place importante que prend le refus de l'authenticité dans sa posture et dans son œuvre, à l'image de l'imposture qui se faisait déjà jour dans *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. L'imposture revêt de nombreuses formes, telles que la mauvaise foi, le vol, la manipulation, le plagiat, l'usurpation, la tromperie et même la fabrication de faux. Couche après couche, au fil des lectures, la tromperie est à ce point généralisée que le roman lui-même pourrait s'avérer en être une à plus d'un titre, car, plus que jamais dans celui-ci, « les pistes les plus visiblement balisées sont celles qu'on a le plus intérêt à emprunter avec circonspection, et plus encore quand ce balisage désigne ouvertement le chemin d'un prétendu secret » (Michelucci 2008, 55).

1. Première lecture : une relation duplicitaire

Paru en 1999, *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* prend la forme d'une édition commentée des œuvres posthumes du célèbre auteur Thomas Pilaster (y sont rassemblés un journal de jeunesse, une nouvelle mise au placard, la partie non conservée d'un recueil d'aphorismes, un récit court constituant la seule trace d'un grand projet avorté, une pièce de théâtre jamais jouée, un carnet de notes inédit et un recueil de haïkus en phase d'achèvement) par celui qui se présente comme son ami de longue date, Marc-Antoine Marson. Cependant, dès

les premières lignes de la préface signée par Marson, le ton est donné : il ne s'agira pas d'une édition commentée classique. Faisant mine de s'interroger sur le bien-fondé de la publication d'œuvres à titre posthume, il écrit : « [D]oit-on ou non publier après sa mort les œuvres inédites d'un écrivain à tort ou à raison tenu pour important ? » (Chevillard 1999, 7), tandis que s'en suit l'énumération d'hypothèses farfelues justifiant la publication de telles éditions.

Si d'emblée l'entreprise apparaît étrange, elle ne tarde pas à devenir tout bonnement suspecte dès lors que Marson, loin de la neutralité exigée par le genre, semble entamer un travail de sape de l'autorité et du prestige de son prétendu ami, qu'il poursuivra ensuite tout au long du roman. Dans son projet de déboulonnage de statue ou plutôt de mise en pièce du pilastre — tant Pilaster, comme le suggère son nom, est présenté comme un auteur solidement ancré — le commentateur multiplie les attaques à la fois à l'encontre du physique et de la personnalité de Pilaster. Affichant, sans même sembler chercher à la dissimuler aux yeux du lecteur, sa mauvaise foi sans limites, Marson insiste d'entrée sur « l'aversion presque physique qu'[...]inspirait » (12) cet avorton acnéique aux airs de « pauvre poulet à vif » (11) dont les « gros genoux cont[enaient] aussi la cuisse et le mollet » (181) et ne souhaite pas taire, par souci d'honnêteté, les plus grands défauts de l'auteur aveuglément adoré :

Je m'estimerai coupable de trahison si je dissimulais au lecteur le trait le plus saillant de la personnalité de mon vieil ami : non point sa lâcheté physique mainte fois avérée, non sa cupidité inouïe, non sa sécheresse de cœur, mais sa vanité, Pilaster était avant tout un être éminemment vaniteux — et je m'arrache cet aveu, je le répète, avec la conviction que ce portrait touchant servira mieux la mémoire de l'écrivain, et plus fidèlement, que sa réputation infondée d'ironiste subtil et désespéré, généreux au fond et excellent homme, colporté par quelques thuriféraires imbéciles. (111)

Mais un tel travail de sape semble incomplet, voire anecdotique tant qu'il ne s'attaque qu'à la personne de Pilaster. Dès lors, bien plus nombreux encore sont les commentaires à propos de l'œuvre publiée du vivant de celui-ci : le premier recueil de l'auteur est taxé de « projet puéril »

qui ne doit sa bonne réception qu'« au comique involontaire qui s'en dégage[e] » (14), tandis que le succès de ses « deux premiers livres » est jugé « très surfait » (57). De la même façon, mais avec plus de mesquinerie encore — rappelons que plusieurs de ces textes semblaient être envisagés par leur auteur comme des scories — Marson ne manque pas de critiquer les inédits présentés dans le volume. Allant jusqu'à mandater un scientifique pour parvenir à déchiffrer un « mauvais jeu de mots, barré, gratté sur le manuscrit » (51), grâce à un laser créé pour l'occasion, et à cacher un livre dont Pilaster a fait chercher et détruire les copies, Marson ne ménage pas ses efforts pour « défigurer le portrait transmis à la postérité, dans une réévaluation critique de l'histoire littéraire » (Demanze 2015, 84).

Effectivement, il entend bien y mettre de l'ordre : entendez par là en évincer Pilaster, idéalement pour lui prendre sa place. Après tout n'est-ce pas Marson qui a inspiré le second livre de l'auteur à succès, paru précisément après que celui-ci « [a eu] l'occasion de lire sur manuscrit *Le chant des astres* [le] premier roman [de son ami], dont la publication retardée suivit de quelques mois celle de [...] *Bapst, ou l'expansion de l'Univers* » (Chevillard 1999, 15) ? En plus d'être un plagiaire qui aurait notamment copié des définitions dans le dictionnaire sans le signaler et repris telle quelle l'inscription d'une façade pour en faire l'un de ses titres, Pilaster n'est-il pas également un imposteur et un faussaire qui, non content de tromper son lectorat sur sa personne et sur ses véritables inspirations littéraires (il « citait plus volontiers Swift ou Sterne parmi ses maîtres » (30) que la comtesse de Ségur), aurait manipulé son *Journal 1952* en y ajoutant des dates « pour la plupart fictives » (24) afin de faire croire à un véritable journal ? Voilà qui est commode : pour Marson, qui embarque le lecteur dans une entreprise dont celui-ci n'est

pourtant pas dupe, « [l]e temps du posthume [devient] [...] celui de la révélation de l'imposture »

(Demanze 2015, 86)⁴.

Car c'est en réalité à un tout autre pillage que le lecteur assiste, « un rapt dont la motivation est le rehaussement d'une carrière littéraire » (Audet 2008, 115), celle de Marc-Antoine Marson. Outre le projet manifeste qu'a celui-ci de ferrer le lectorat de Pilaster en alimentant sa curiosité (si le volume des *Œuvres posthumes...* a du succès, il promet la publication d'une tout aussi éclairante *Correspondance*), c'est de la plume même de l'auteur qu'il semble tenter de s'emparer. Ainsi que cela a souvent été noté, les deux hommes partagent en effet « les mêmes traits stylistiques, les mêmes obsessions thématiques [:] l'analogie dévalorisante, la présence du bestiaire, le goût du mot d'esprit » (Demanze 2015, 87). Mais là où, chez Pilaster, ce style joueur et inattendu est signe d'originalité, en se figeant en un ensemble de recettes à appliquer, il devient mécanique chez son plagiaire et finit par perdre tout intérêt dès lors qu'il devient aisément reproductible⁵. Si Marson fait, sous certains aspects figure de double de Pilaster comme le signale Chevillard (Chevillard 2007) — Thomas est d'ailleurs issu de l'araméen T'ōmā (ܛܘܡܐ) signifiant « jumeau » —, il apparaît avant tout comme la pâle copie de l'écrivain à succès. Et le roman de

⁴ Marson ne s'en cache d'ailleurs pas, lui qui espère que « ce recueil posthume dont les faiblesses évidentes et les grossières maladresses mêmes ne sont pas indignes de l'œuvre singulière de Thomas Pilaster permett[e] à celui-ci d'occuper enfin la place qui lui revient dans notre littérature. » (Chevillard 1999, 15-16)

⁵ Marson invite d'ailleurs le lecteur à s'y essayer. À propos de la « recette » de l'aphorisme, il écrit : « Nous pourrions aisément multiplier les exemples sur ce modèle ou d'autres, du même type, dont la structure inoxydable n'est pas sans rappeler celle du gaufrier — on y verse la pâte : on ne peut pas rater. [...] Nous exhortons le lecteur à s'y essayer, c'est sans danger. Choisissez pour commencer un objet ou un animal suffisamment caractéristique, dont l'aspect en soi déjà étrange ou incongru excite l'imagination, appelle les comparaisons : le homard, le castor, l'espadon sont d'excellents sujets pour un débutant. Aussi bien, le recours au bestiaire — élargi souvent au règne végétal — est une autre constante de ce genre d'aphorismes dont, ayons la franchise de le reconnaître, la portée philosophique est nulle et la portée poétique presque aussi courte. » (p. 80-81).

dépasser le thème omniprésent du double⁶ pour poser la question de la valeur de l'original et de la place de la copie.⁷

Mais il ne s'agit pas là du seul dédoublement observable concernant ces personnages, Marson et Pilaster apparaissant eux-mêmes dans une certaine mesure comme des doubles d'Éric Chevillard. Outre le fait que plusieurs textes publiés par Pilaster partagent en tout ou en partie leur titre avec des textes de Chevillard parus tantôt avant, tantôt après la publication de *L'œuvre posthume...*⁸ et que les deux hommes ont des styles semblables, ils ont surtout en commun leur pratique de la note et du journal. Styles et pratiques sont si proches qu'il ne serait pas étonnant que le *Journal 1952* et le *Carnet 1991* soient partiellement ou complètement tirés des carnets de notes de l'auteur, qui a lui-même signalé que sa pratique de la note a toujours été abondante et est de loin antérieure au début de *L'Autofictif* (Chevillard 2018, 7-13). À l'inverse, Marson, dans son opposition avec Pilaster qu'il dénigre, évoque la dynamique d'invalidation de sa propre pratique si fréquente chez Chevillard⁹, de sorte que, par un jeu de doubles, la présence de l'auteur

⁶ Ainsi que nous y reviendrons, le double, le miroir (p. 38, 45, 47) ou encore le sosie (au centre de la nouvelle policière *La Vander Fils Compagnie*) sont omniprésents dans le roman. Voir *infra*.

⁷ À ce propos, voir Michelucci, Pascal. 2008. « Démolir la métafiction ? *L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster* ».

⁸ Le grand projet avorté de Pilaster, *Les Tigres*, aboutit chez Chevillard sous la forme de la nouvelle *Trois tentatives pour réintroduire le tigre mangeur d'hommes dans le Lot-et-Garonne* qui paraît en 1995, tandis que le recueil de haïkus du premier, *Capacités réduites*, fait écho au texte *Mes capacités réduites* publié par le second en 1996. Enfin *Mots confits, mots contus*, titre d'un texte publié par Chevillard en 2004, est également le nom du premier recueil de Pilaster (moyennant le retrait de la virgule).

⁹ Ce phénomène, souvent épinglé par la critique, est aussi régulièrement mis en évidence par Chevillard lui-même, comme c'est le cas dans cette note du cinquième autofictif : « J'inventai alors un nouveau concept et, pourquoi ne pas le dire, un nouveau genre littéraire : l'autocrucifixion, consistant à feindre la haine de soi puis à expier par l'aveu public cette abjection prétendue afin, en réalité, de bénéficier du statut littérairement gratifiant de réprouvé, de maudit, et de se délecter ainsi, dans le confort et le succès, de son petit moi adoré. ». (Chevillard 2013. 69). Pour une étude de cette dynamique d'autolégitimation par la posture du maudit, voir : Tilkens, Léa. 2020. « "Être invendu ou être un vendu", du chiffre à la valeur littéraire selon Éric Chevillard ». *CONTEXTES*, no. 27. <http://journals.openedition.org/contextes/9166> (consulté le 30 août 2024).

flotte en permanence sur le roman, ce qui pourrait ne pas être sans conséquence sur l'appréhension du texte par le lecteur.

2. Deuxième lecture : meurtre entre les lignes

Il n'y a cependant pas que les personnages qui se dédoublent et entrent en concurrence, le livre lui-même se révèle rapidement avoir plus d'une facette. Si le lecteur comprend vite qu'il est face à un narrateur suspect qui, par jalousie envers Pilaster, redouble de mauvaise foi pour tenter de prendre sa place dans l'histoire, ce n'est que progressivement qu'il réalise à quel point celui-ci lui ment ou du moins lui dissimule des informations dans ce but et que le péri-texte en est la clé. Car, sous couvert d'une édition commentée d'œuvres posthumes, c'est en réalité un tout autre objet qui se construit — par un détournement des normes du genre caractéristique du roman chevillardien — au fil du dialogue qui s'établit entre les textes de Pilaster et la préface, les notes de bas de page et les notices de son commentateur : le récit d'une rivalité professionnelle et amoureuse qui a conduit au meurtre de Pilaster par Marson.

De page en page, en comblant les lacunes intentionnellement laissées par Marson, qui feint l'ignorance de passages qui lui sont consacrés ou qui trouve divers prétextes pour dissimuler les endroits où son nom est mentionné (illisibilité, respect de l'anonymat, etc.), se dessine une amitié complexe. Au travers des œuvres posthumes de celui-ci apparaissent le peu de considération et l'agacement que ressentait Pilaster pour ce « petit[t] gros chauv[e] » (Chevillard 1999, 32) un peu fleur bleue, auteur d'« exécrables poèmes » (48), qui s'accrochait à lui aussi solidement qu'un « crampon » (143). Dans le même temps, les commentaires de Marson mettent en lumière une amitié intéressée (d'abord par les sucreries du petit Pilaster, puis par le succès de l'auteur largement reconnu) et marquée par une jalousie sans borne envers celui qui a séduit la femme

aimée et qui aurait tiré grand profit de celle qui est devenue son inspiratrice. Progressivement les textes des deux hommes versent des pièces au dossier de l'enquête dans laquelle le lecteur est embarqué : « Pilaster écrit qu'une pièce manque dans le jeu d'échecs : le traître » (53) et donne à l'un des personnages de sa nouvelle policière le nom de son « ami », tandis que « Marson fait l'apologie des facultés nécessaires au meurtrier » (58), « vante la nécessité de l'enquête » (p. 74) (Michelucci 2008, 59) et souligne la maniabilité du « petit poignard espagnol » retrouvé « enfoncé dans la gorge » (Chevillard 1999, 187) de l'auteur.

Il est ainsi généralement admis par la critique que le « roman chiffré » et les récits « dissimulant en réalité des choses compromettantes » (8), dont Marson suppose que relèvent les textes de Pilaster, désignent en réalité le livre que le lecteur a entre les mains, qui s'avère être l'aveu de la culpabilité du premier dans le meurtre du second. Mais s'agit-il là du vrai secret à découvrir ? Bien que cette lecture soit tout à fait vraisemblable et acceptable, elle pose quand même question : si Marson a bien pour objectif de prendre la place de Pilaster dans l'histoire, pourquoi avouer son crime au risque de se disqualifier ? Là où un aveu est souvent la conséquence d'une importante culpabilité, rien de tel ne transparait dans ses propos — c'est même tout l'inverse. Ou bien serait-il si arrogant qu'il se croit intouchable ou si stupide qu'il n'a pas conscience de dévoiler sa culpabilité ?

Le lecteur ne peut que se demander s'il s'agit vraiment là de la vérité (à peine) cachée dans le texte...

3. Troisième lecture : un roman sans fond, un mensonge sans fin

Par un nouveau dédoublement du texte et à partir des éléments dont nous avons déjà connaissance, une autre lecture est possible, qui tient compte du flou entourant le narrateur et

lui donne du sens. Un passage en particulier, jusque-là considéré comme un indice de la culpabilité de Marson, permet de l'envisager. Celui-ci écrit :

[L]a littérature policière jouit d'une faveur sans égale auprès du public et nombreux sont les écrivains en quête de lecteurs qui s'y adonnent avec plus ou moins de brio. Un écrivain aussi imbu de son talent et confiant en ses possibilités que Pilaster imaginait certainement devenir un maître de ce genre réputé facile sans effort [...]. En vérité on ne s'improvise pas davantage auteur de romans policiers que meurtrier : si le geste de tuer peut paraître simple à exécuter, presser la détente, verser le poison, abattre le poignard, il exige néanmoins quelques qualités autres rarement réunies chez un même individu. Il arrive pourtant que l'on devienne meurtrier par hasard par accident, sous le coup d'une émotion inhabituelle ou pour défendre des intérêts supérieurs, alors que rien ne nous y prédisposait – *en revanche, un récit policier doit de toute façon être médité, mûri, il ne sera jamais dicté ni par les circonstances ni par les dieux ou les muses qui ne sauraient pousser au crime et réservent leurs secours aux poètes.* [Nous soulignons] » (58-59)

Tandis que la critique s'était concentrée sur la mise en avant des qualités nécessaires pour tuer ou sur le passage évoquant la possibilité de devenir meurtrier sans calcul préalable, sous le coup de l'émotion, comme autant d'aveux, c'est l'incise en fin de paragraphe qui nous semble devoir faire l'objet d'une lecture plus étroite. Marson y présente le récit policier comme un genre complexe que Pilaster aurait échoué à investir et défend dans le même temps que les écrivains sous la protection des muses et des dieux — cela ne désigne-t-il pas uniquement les vrais écrivains, autrement dit ces auteurs de son calibre, voire Marson lui-même ? — ne seraient jamais poussés au crime par ces derniers. A-t-il dès lors pu être amené à commettre un meurtre, lui qui n'a eu de cesse de vouloir convaincre le lecteur de son talent littéraire ? Pourquoi ce récit policier, qui semble si maladroit dans l'art de dissimuler un meurtre, bénéficie-t-il d'une telle estime ?

À la lumière de ce passage, une autre lecture devient selon nous possible, qui consisterait à envisager l'ensemble de *L'œuvre posthume...* comme un roman policier écrit par Marc-Antoine Marson. Outre l'extrait mentionné, plusieurs éléments du texte nous semblent accréditer cette

lecture. De fait, en signant la préface de son nom, Marson se désigne d'emblée comme l'auteur du volume, ce qui n'a a priori rien de surprenant pour une édition commentée classique; or il apparaît bien vite que le texte ne relève pas exactement du genre. S'il peut légitimement être envisagé comme un détournement à des fins de règlement de compte — comme le suggère la lecture la plus répandue du texte —, la mécanique très caractéristique qu'il adopte le rend également lisible comme un roman policier dont la narration — de type homodiégétique — est assumée par le coupable du crime, à la façon *Du meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie. Par ailleurs, la nature même de roman de *L'œuvre posthume...* est à la fois pointée par le patronyme de notre auteur présumé, qui acquerrait dès lors valeur d'indice¹⁰ et par une organisation très classique de la diégèse, qui place le meurtre de Pilaster à la fin du volume¹¹.

Cependant, dans un dispositif qui n'a eu de cesse de réaffirmer la non-fiabilité du narrateur¹² (marques de mauvaise foi, traces de dissimulation, suspicion de tromperie, etc.), il devient difficile, voire presque impossible au lecteur de cerner les contours du mensonge avec certitude. Cela est d'autant plus vrai que le prénom de Pilaster, qui — outre le sens que nous avons mentionné — évoque forcément saint Thomas, cet apôtre symbole de l'incrédulité, invite à la méfiance. La question se pose alors : le roman que nous avons lu est-il bien un simulacre d'œuvre posthume dans lequel Marson avoue à demi-mot avoir tuer son rival ? S'agit-il d'un

¹⁰ Ainsi que de nombreux critiques l'ont déjà signalé, « Marson » a pour anagramme « romans », ce qui pourrait non seulement pointer la nature du texte que le lecteur a sous les yeux, mais aussi signaler le fait que le livre que celui-ci a entre les mains renferme plusieurs romans.

¹¹ Michelucci notait très justement que Pilaster « meurt à la fin de l'édition comme un des [*sic*] ses propres personnages ». (Michelucci 2008. 59)

¹² Le concept de narrateur non fiable, d'abord introduit dans la critique par Wayne Booth, a connu plusieurs tentatives de définitions selon diverses approches (rhétorique, cognitive, narratologique, etc.). Nous nous contenterons pour notre propos de considérer qu'on peut « soupçonner[r] un narrateur de faire preuve de non-fiabilité lorsque s'additionnent dans son discours des inconsistances, des maladresses, des contradictions, ou encore, lorsque la version des événements donnée par un autre personnage de la fiction le contredit. ». (Bérard 2018)

roman policier écrit par Marson, à partir des œuvres posthumes de Pilaster, dans le cadre de sa rivalité avec ce dernier ? Les œuvres en question sont-elles des apocryphes mis au service de ce roman ? Enfin, Pilaster pourrait-il être un personnage du roman policier de Marson, lui-même personnage de Chevillard — dont, comme nous l'avons vu, la présence flotte sur le roman —, dans un dispositif télescopique ?¹³

Alors que, par un savant mélange de pillage, de dédoublement, d'usage de faux, d'imposture ou encore de dissimulation, infusés à différents degrés dans le récit, *L'œuvre posthume...* était déjà lourdement marquée par le soupçon, le troisième niveau de lecture possible et les nouveaux doutes qu'il distille poussent le texte à saturation : apparemment sans fond, le mensonge semble sortir du récit et faire du lecteur sa dupe, changeant sans cesse la nature du livre que celui-ci a entre les mains et rendant toute certitude impossible. Cela ne valait finalement pas la peine de creuser en quête d'authentique, la réponse de Chevillard est là, il n'y a rien à trouver. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster* apparaît ainsi comme un exemple particulièrement abouti de cette veine, repérée par Decout et Mecke, qui, ayant pris acte de l'impasse du Nouveau Roman et des tentatives qui ont suivi, affirme le caractère vain de la recherche d'authenticité en littérature aujourd'hui.

¹³ Si rien au sein de la diégèse ne permet de trancher en faveur des deux dernières hypothèses, elles n'en sont pas moins rendues possibles par la récurrence, dans les romans chevillardiens, de mécanismes métalittéraires visant à proposer « une réflexion sur le statut de la fiction ou sa prétention à faire vrai, [à] dénuder les artifices et procédés qui composent sa narrativité ou même, [à] se mettre sur scène et créer l'intrigue ». (Michelucci 2008. 56)

Bibliographie

Audet, René. 2008. « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique ». Mura-Brunel, Aline. *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*. Amsterdam-New-York : Rodopi. 105-116.

Bérard, Cassie. 2018. « Lire en mode conflictuel. Non-fiabilité et indécidabilité, l'exemple du Black Note de Tanguy Viel ». *Captures* 3, no. 2. <https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2018-v3-n2-captures04269/1055826ar/> (consulté le 11 novembre 2024).

Charpentier, Isabelle. 2006. « "Quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire..." ». L'œuvre auto-sociobiographique d'Annie Ernaux ou les incertitudes d'une posture improbable ». *CONTEXTES*, no. 1. <http://journals.openedition.org/contextes/74> (consulté le 29 août 2024).

Chevillard, Éric. 1999. *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*. Paris : Minuit.

——— 2007. « Des crabes, des anges et des monstres ». Entretien avec Mathieu Larnaudie. *Devenirs du roman* Paris : Éditions Inculcte/Naïve. 95-108.

——— 2013. *L'Autofictif croque un piment*. Talence : Éditions de l'Arbre Vengeur.

——— 2018. « Notes pour une préface ». *L'Autofictif ultraconfidentiel. Journal 2007-2017*, Talence : Éditions de l'Arbre Vengeur. 7-13.

Decout, Maxime et Mecke, Jochen. 2021. « La littérature contemporaine aux prises avec le mensonge et la mauvaise foi ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, no. 22. <http://journals.openedition.org/fixxion/295> (consulté le 17 février 2022).

Demanze, Laurent. 2015. « Meurtre en bas de page ». Bessard-Banquy, Olivier et Jourde, Pierre. *Éric Chevillard dans tous ses états*. Paris : Classiques Garnier (Rencontres). 83-91.

Divry, Sophie. 2020. *Cinq mains coupées*. Paris : Seuil.

Hugueny-Léger, Elise. 2009. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Lausanne : Peter Lang.

Michelucci, Pascal. 2008. « Démolir la métafiction ? L'Œuvre posthume de Thomas Pilaster ». *Roman 20-50*, no. 46. 55-66.

Tilkens, Léa. 2020. « "Être invendu ou être un vendu", du chiffre à la valeur littéraire selon Éric Chevillard ». *CONTEXTES*, no. 27. <http://journals.openedition.org/contextes/9166> (consulté le 30 août 2024).

