

ANNA MAZIARCZYK

Université Marie Curie-Skłodowska, Lublin

anna.maziarczyk@umcs.edu.pl

LE ROMAN SANS ÉVÉNEMENTS : *OREILLE ROUGE* D'ÉRIC CHEVILLARD

Abstract. Maziarczyk Anna, *Le roman sans événements : Oreille rouge d'Éric Chevillard* [The novel without events: *Oreille rouge* by Éric Chevillard], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XL/4: 2013, pp. 33-40. ISBN 978-83-232-2635-2. ISSN 0137-2475. eISSN 2084-4158. DOI: 10.7169/strop2013.404.004.

Even though absurd humour and surreal scenes are at first sight the characteristic elements of Eric Chevillard's style, it is an oversimplification to consider his novels as mere literary jokes. The appeal of this literature stems from the light and witty manner in which it transforms outdated novelistic conventions, deconstructs classic narrative strategies and refuses to fulfill the reader's expectations. This article seeks to analyse minimal narration, an unusual mode of writing for Chevillard, in *Oreille rouge*: just like narrative excess, typical of his other works, it results in dematerialisation of the plot and redefinition of the novelistic structure.

Keywords: Chevillard, narration, postmodernism, ludic, parody, minimalism

Représentant de la jeune génération de Minuit, Éric Chevillard renforce sa présence sur la scène littéraire à chaque nouveau roman. S'inscrivant dans le mouvement général du « retour au récit » (Kibédi Varga, 1991) qu'on observe dans la littérature à partir des années 80 du XX^e siècle, la production romanesque de l'écrivain a gagné la sympathie du lectorat, tout en suscitant un vif intérêt de la part de la critique. On s'enthousiasme de son écriture loufoque, tantôt l'interprétant comme une stylistique du « roman ludique » (Bessard-Banquy, 2003), tantôt la réduisant à une écriture « d'incongruité » (Jourde, 1999). Si le rire éclate et les surprises émerveillent à chaque page de ces textes où le drôle côtoie l'absurde, il semble pourtant bien simpliste de les assimiler à la seule plaisanterie littéraire. Le projet de l'écrivain s'avère nettement plus complexe et reflète les préoccupations postmodernes du renouvellement des formes littéraires. Le charme irrésistible des romans de Chevillard réside justement dans la manière habile et humoristique dont il subvertit les codes littéraires vieillissants, désage les dispositifs narratifs conventionnels et déjoue le pacte de lecture habituel. Tout à fait conforme à cette idée de la reconfiguration du romanesque, le roman *Oreille rouge* (Chevillard, 2005) se distingue des autres textes de l'écrivain : non

moins subversif, il s'éloigne du loufoque reposant sur la démesure pour s'inscrire du côté de l'esthétique de l'évidement. À l'art de l'abondance et de la démesure, il substitue le principe de narrativité minimale à travers lequel il joue à évacuer l'intrigue et à dissiper sa matérialisation, tout en se jouant ainsi de son lecteur.

Avec *Oreille rouge*, Chevillard s'inscrit encore une fois dans la tendance de la réécriture parodique des genres, bien caractéristique de la littérature postmoderne (Jérusalem, 2004 : 63-65)¹. Le roman en question est bel et bien un récit de voyage subversif, tout à fait conforme à l'esthétique ludique qui régit toute la production littéraire de l'écrivain (Bessard-Banquy, 2003 et Blanckeman, 2002 : 59-110). Affiliant son texte à un genre bien codifié, l'écrivain évoque tout un héritage de modèles littéraires canoniques dont ensuite il prend des distances ostensibles. Dès son incipit, le roman actualise une forme romanesque convenue pour jouer avec elle à travers tout un système de perturbations, distorsions et renversements narratifs.

Le comique irrésistible naît de la transposition carnavalesque (Bakhtine, 1982) des ingrédients constitutifs de la fiction classique. Protagoniste du roman, *Oreille rouge* est une figure drôlement saugrenue : sans être aussi polymorphe que le sont d'habitude les héros de Chevillard², il est présenté dans ses avatars successifs qui tous, l'un aussi caricatural que l'autre, font rire le lecteur aux éclats. Reflet négatif de l'aventurier, il est au début du texte un vrai anti-voyageur, point intéressé par le voyage en Afrique qu'on lui propose subitement de faire. Casanier acharné à cause de son métier d'écrivain, il affiche une résistance pantouflarde à l'idée d'un moindre déplacement qui lui ferait quitter sa maison car « il est Français comme le Sioux maquillé est un Sioux [...] C'est un bon garçon mais il n'a franchement rien à faire en Afrique » (Chevillard, 2005 : 7). Quand il décide de risquer l'aventure, y apercevant une possibilité d'un changement décisif dans sa vie, son attitude change radicalement : une fois au Mali, il finit non seulement par devenir quasi indigène, mais se voit même plus Africain que ne les sont les Africains. Après avoir adopté les habitudes du pays, il cultive avec toute sa conviction les usages délaissés il y a longtemps par les gens pour, en fin de compte, manifester son appartenance sentimentale en fredonnant dans la rue, dès son retour en France, un hymne malaisien.

Parodiquement subversif, *Oreille rouge* est un des romans où la veine comique de Chevillard se manifeste dans tout son épanouissement. À travers une écriture « de la drôlerie qui se situe à la frontière de l'absurde, en plein régime d'incongruité » (Audet, 2008 : 105), l'écrivain livre une caricature aussi malicieuse que cocasse d'un touriste : « Il est pourtant bien difficile de trouver un individu plus déterminé, plus

¹ Dans la littérature française, cette tendance se cristallise de manière particulièrement tangible dans les textes des écrivains de Minuit tels Jean Echenoz, Tanguy Viel ou Éric Laurrent. Bien avant la parution d'*Oreille rouge*, Chevillard s'est déjà amusé à parodier le roman d'aventures avec *Les Absences de capitaine Cook* (2001) et le conte avec *Le Vaillant Petit Tailleur* (2003).

² Le polymorphisme est une caractéristique essentielle surtout de Palafox et « notre homme » (protagoniste du roman *Les absences du capitaine Cook*) dont les métamorphoses, poussées aux dimensions paroxystiques dans les deux textes, font déconstruire le concept traditionnel du héros romanesque.

prévisible, plus folklorique que le touriste occidental. Ce n'est pas par hasard que des caricaturistes assis sur leurs sièges pliants l'attendent devant tous les hauts lieux » (Chevillard, 2005 : 8). Avec une ironie hilarante qui, à en suivre Blanckeman, « assure [...] dans le roman actuel, une fonction pleinement créative, tout à la fois ludique, parodique et porteuse de dérision » (Blanckeman, 2002 : 61), il se moque des convictions stéréotypées, des ambitions démesurées et des comportements prétentieux de son protagoniste. *Oreille rouge* c'est bien à la fois un portrait désarmant d'un écrivain à la recherche fiévreuse d'inspiration littéraire ainsi qu'une savoureuse moquerie des clichés sur l'Afrique implantés dans l'imaginaire occidental.

Or, il serait naïf et superficiel de réduire le texte en question à sa seule dimension comique. Emblème de l'écriture de Chevillard, l'humour n'est en effet chez lui qu'un élément de l'esthétique ludique qui s'avère beaucoup plus complexe. Parodie des clichés et des stéréotypes sociolinguistiques, *Oreille rouge* est en même temps un jeu avec les sacro-saintes conventions romanesques qui vise à s'imposer contre « la banalité de l'écriture narrative » (Audet, 2008 : 106). L'écrivain y poursuit son projet de reconfiguration du roman évoqué, par ailleurs, dans plusieurs de ses interviews comme un « sabotage de l'intérieur » (Chevillard, 2001) ; cette fois-ci il le fait pourtant de manière quelque peu différente de ses autres textes. La narration dans *Oreille rouge* n'effectue que très peu de « retours, tours et détours » (Wagner, 2011 : 3) digressifs qui font le propre de son style et lui ont valu l'étiquette d'écrivain maximaliste, amoureux d'exubérances narratives et d'un langage exquis frôlant l'esthétique baroque. Imprégné quelque peu de cette prédilection pour un déferlement verbal, le texte relève plutôt de l'esthétique de l'évidement ou bien, dans d'autres termes, du minimalisme propre à l'écriture de Minuit.

De structure triadique, formée par l'introduction à l'histoire, le récit du voyage même et l'épilogue relatant le retour en France, le roman n'est qu'apparemment agencé sur l'idée de progression suggérée par cette architecture géométrique. L'histoire n'est, en effet, que minime, réduite à peine à l'esquisse de trois étapes du voyage. Qui plus est, les parties successives du roman suivent, chacune, un développement régressif, tout à fait contraire à la logique romanesque. Au lieu de raconter une suite d'événements qui formeraient une trame romanesque, le prologue les réduit à l'état de néant et ne se développe qu'autour de cette question primordiale d'ordre shakespearien : partir ou ne pas partir. Accompagnant le héros dans ce processus difficile de la prise de décision, le lecteur l'observe tergiverser et multiplier les bonnes raisons de rester chez lui :

Au nom de quoi faudrait-il toujours partir ? Et s'il n'était plus aventureux de rester ? La vie est là, de toute façon. Il se demande si ceux qui partent ne bercent pas sans se l'avouer le rêve d'aller où elle n'est pas. Il développe de solides argumentations sur la beauté des habitudes (Chevillard, 2005 : 8).

Suivent ensuite de longues délibérations sur les inconvénients des voyages en général et de ceux dans les pays exotiques en particulier, entrecoupées d'hésitations entre un départ risqué et un chez-soi bien commode d'où, finalement, avec le brin

d'imagination dont il dispose en tant qu'écrivain, on peut voir l'Afrique « tout entière en demeurant à distance » (Chevillard, 2005 : 11). Multipliant les propos d'hésitations, d'objections ou de refus formulés par Oreille rouge, le narrateur prend un malin plaisir à freiner encore davantage la progression de l'histoire par des questions rhétoriques et des développements négatifs, comme c'est le cas, par exemple, dans le passage qui suit :

Il ne part pas avec l'intention de piller les trésors de l'art africain, ni pour trafiquer l'ivoire, la corne de rhinocéros ou le pouce de gorille. Il ne remplira pas les soutes d'un avion de jeunes fauves ou de perroquets. Il ne va pas cacher dans ses intestins un tronc d'ébénier (Chevillard, 2005 : 24).

Des énumérations de ce type s'arrangent en de longs exposés qui non seulement n'incitent en rien le déroulement de l'action, mais exhibent même – et ceci de manière ostensible – son manque.

Construit selon la logique de la procrastination, le prologue amorce bien l'intrigue pour ensuite tarder le plus longtemps possible à l'enchaîner à une suite d'événements. À la progression propre à la structure canonique de la séquence narrative, il préfère une logique modale de distension qui, à en suivre Ricœur, « [...] s'exprime à travers les délais, les détours, les suspens » (Ricœur, 1984 : 94). Or, plutôt que sur une badi-nerie linguistique, si caractéristique de l'écriture de Chevillard, le développement régressif repose ici sur un réel évidemment narratif. Sans prendre cette forme de développements hors propos principal du récit qui s'arrangent en véritables histoires greffées sur la trame centrale, le récit bascule vers un non-événement (Audet, 2006 : 7-35), refusant « l'esprit d'une événementialité, fondamentale dans notre conception de la narrativité »³ (Audet, 2008 : 106). Dans les termes de la narratologie traditionnelle, le prologue correspond à ce qu'on pourrait nommer un contenu événementiel nul : presque dépourvu d'actions, il est narrativement vide. Rien ne s'y passe en réalité, Oreille rouge refusant d'emblée tout passage à l'acte et préférant maintenir son *status quo* au point qu'il est difficile de le considérer comme un véritable acteur du récit dans le sens que Greimas attribue à cette notion (Greimas, 1966). Tout à fait contraire aux principes classiques de la narration, fondée quand même sur une certaine activité du protagoniste impliqué dans l'action, cette attitude constitue la principale force qui entrave la progression de l'intrigue. Gonflé par des propos – aussi bien du protagoniste que du narrateur – camouflant le manque d'événements, le prologue constitue une séquence trompeuse qui accroche l'intérêt du lecteur, lui promettant un développement qu'il tarde à actualiser.

Quand elle se produit, après maintes discussions, hésitations, auto-encouragements et démissions, l'escapade au Mali s'avère être une expérience aussi surréaliste que le sont toutes les histoires racontées par Chevillard d'un roman à l'autre. À cette différence près qu'ici l'incongruité ne réside pas dans la nature des événements, en général « pour le moins improbables » (Bessard-Banquy, 2003 : 30), mais plutôt dans

³ Généralement, le récit est considéré comme un mode de représentation des événements et des actions (Genette, 1969 : 49 ; Combe, 1990 : 165).

leur accomplissement négatif ou inaccomplissement continu, ce dernier surtout étant tout à fait à l'opposé des principes de la narration classique. Notre héros aimerait connaître l'essence du continent, s'imprégner de ses saveurs exotiques et de ses couleurs exceptionnelles pour pouvoir les saisir dans un poème grandiose dont il rêve. Or, l'Afrique s'esquive à lui et ne se laisse pas découvrir entièrement, elle multiplie les illusions et les mirages pour ne pas se dévoiler. Chaque tentative entreprise par Oreille rouge dans le but de goûter tant soit peu à l'ambiance africaine se termine par un échec : les hippopotames ne sont jamais là où il se rend, les lionnes qu'il croit apercevoir en train de chasser une antilope s'avèrent n'être que des chiens errants et le baobab – symbole mystérieux de la sagesse – est en réalité impossible à discerner d'un hêtre commun.

Au contenu événementiel nul du prologue succède ainsi un contenu négatif : les actions entreprises par le héros dans le but de découvrir le pays tel qu'il s'est enraciné dans sa conscience, soit n'ont pas la chance de se réaliser, soit aboutissent à des résultats décevants, soit encore doivent être délaissées au profit de démarches anodines qui suppléent à la carence des aventures espérées. Déçu par les safaris ratés, Oreille rouge a cette chance inoubliable de chasser à plusieurs reprises les moustiques qui, le soir, s'avèrent être encore plus dangereux que les fauves. Faute d'aventures autres que la danse nocturne dans sa chambre de la moustiquaire et du ventilateur, il contemple les eaux boueuses du fleuve Niger, observe les fissures dans le sol à la recherche des traces de serpents et compte les troupeaux de moutons, considérablement plus nombreux en Afrique que les girafes. Ce qu'il aime surtout, c'est admirer le pays par la fenêtre d'une voiture. Espérés dès le prologue, les événements se produisent enfin, sauf que selon la logique de l'intrigue « à l'envers » (Jourde, 1993 : 204). La vraie aventure, cette expérience mouvementée qui aurait dû constituer, dans *Oreille rouge*, « l'essence de la fiction » (Tadié, 1982 : 5), n'y est toujours pas.

Parti réellement pour l'Afrique, notre héros n'effectue en effet qu'un voyage encyclopédique, purement virtuel durant lequel il ne découvre finalement rien de cet aspect mystérieux et sauvage de l'Afrique qu'il cherchait. S'il espérait une transformation identitaire, elle n'est que dérisoirement minime :

[...] Il est venu pour une autre révélation, pour donner sa chance enfin au Malien qu'il est peut-être aussi, peut-être surtout, qu'il a toujours été peut-être, dès l'origine, qui n'a jamais eu l'opportunité de se montrer, ayant reçu dans une province française une éducation française qui contraria son épanouissement [...]. Il a changé un peu pourtant depuis qu'il est ici. Tout de même. Ses oreilles n'étaient pas si rouges (Chevillard, 2005 : 90).

Il a beau mobiliser toutes ses forces pour parvenir à créer le poème de ses rêves, c'est en vain qu'il recherche l'inspiration en appelant désespérément : « Afrique ! Viens dans mon poème ! » (Chevillard, 2005 : 55). Acheté dans l'intention de noter ses impressions de voyage, son petit carnet de moleskine noire – objet indispensable de chaque écrivain – reste plutôt vide.

Récit de sa rentrée au pays, la dernière partie du texte est fondée sur ce qu'on pourrait appeler un contenu événementiel apparent. Peu importe le déficit d'aventures et le séjour, en fin de compte raté : Oreille rouge qui, de retour dans son pays se croit

plus Africain que ne les sont les indigènes, sait à merveille raconter l'Afrique. La stratégie adoptée n'a pourtant rien à voir avec une fabulation grossière visant à combler un manque réel des aventures. Oreille rouge n'invente pas ou, pour être précis, il n'invente que très peu, s'exerçant plutôt à l'art d'affabulation. Impressionnants par les enchaînements d'idées et les développements éloquentes, ses exposés sont très peu concrets, comme par exemple celui sur le silence : « Le silence là-bas a une autre qualité, un autre grain. Il n'est pas tissé des mêmes fils. Inutile pourtant de s'acharner. On ne saurait en donner idée. Le silence là-bas, c'est tout autre chose. Le silence là-bas, comment dire » (Chevillard, 2005 : 145). Modestes et peu passionnants, les événements africains sont évoqués « sur les chemins du poétique » (Bessard-Banquy, 2003 : 30) qui assure une puissance suggestive aux propos pourtant vagues.

Multipliant les souvenirs, les opinions et les divagations d'Oreille rouge sur le Mali, cette dernière partie est sémantiquement vide : notre protagoniste a un talent rare de parler pour ne rien dire, en fait. Des longues listes de villages qu'il a apparemment visités, des mots africains dont il fourre ses discours, des exclamations pathétiques qui expriment son amour pour le pays – tous ces éléments discursifs créent une ambiance de dépaysement, imprégnant de vraisemblance ses paroles. Or, ses propos ne racontent rien : c'est un chef-d'œuvre de discours flou et vague qui opère des ornements exotiques pour masquer adroitement la carence d'événements et le caractère si banal de son séjour qu'il se refuse à toute tentative de narration car « ce qu'il a vécu au Mali reste de l'ordre de l'ineffable [...] indicible, indescriptible, inimaginable, inracontable, inénarrable » (Chevillard, 2005 : 145).

Si, à en suivre Ricœur, « raconter une histoire, c'est rapporter [d]es actions à leurs effets non-intentionnels, voire à leurs effets pervers » (Ricœur, 1985 : 317), Chevillard est un maître incontestable de l'art de la narration. Dans *Oreille rouge*, tout comme dans d'autres de ses romans, rien ne se passe selon le script propre au genre évoqué : à travers une écriture loufoque, le texte ne cesse de déjouer l'horizon d'attente du lecteur. Or, Chevillard ne se satisfait point de présenter une version subvertie du roman de voyages mais s'emploie à retravailler les ingrédients de la fiction et à redistribuer, à sa propre façon, les valeurs du roman. Pivot même du récit (Combe, 1990 : 165), les actions défont dans *Oreille rouge* : si elles ne sont pas carrément anéanties par le flux du discours narratif, les péripéties tardent longtemps à se déclencher et quand elles se produisent finalement, leur incompatibilité par rapport à la situation initiale ou bien leur résultat négatif produisent un effet de déception auprès du lecteur (cf. Tomachevski, 1965 : 273).

Animé par deux tensions contradictoires qui le sous-tendent, le récit vacille entre une progression annoncée et un mouvement régressif, pour finalement opérer une démolition narrative interne. Bien qu'Oreille rouge n'ait point eu l'occasion de connaître le Mali, « à son retour, il est l'Africain » (Chevillard, 2005 : 145) : le seul fait de séjourner un bref temps dans un village africain lui a suffi pour qu'il se considère comme un aventurier exemplaire. Cocasse d'autant plus qu'Oreille rouge n'a vécu en Afrique aucune des expériences profondes qu'il espérait, cette métamorphose incongrue est, du coup, entièrement contestée dans la toute dernière scène du roman.

Non seulement « son pèse-personne imperturbable atteste qu'il ne s'est rien passé : 72 kilo, les mêmes » (Chevillard, 2005 : 158), mais l'idée même du voyage est mise en doute : « il ne sait plus où est l'Afrique. Il ira peut-être un jour » (Chevillard, 2005 : 159). Par ce brusque dégonflement narratif, le texte défie les schémas narratifs conventionnels et les principes de la narrativité, s'apparentant à une « machine romanesque [qui] désormais fonctionne de travers » (Bessard-Banquy, 2003 : 13) voire, pour être plus précis, à l'envers. Au lieu de se déployer à travers des événements passionnants et de s'agencer en une suite cohérente, la trame narrative centrale tend vers le dépouillement des actions et l'anéantissement du récit même, selon les principes de la logique minimaliste ou de l'esthétique de l'évidement. Histoire d'un voyage à rebours et du « désapprentissage » comique du protagoniste, le roman devient ainsi un voyage littéraire vers la non-aventure, la non-découverte, la non-péripétie, bref : un récit du non-événement, défiant les principes du romanesque classique. À moins qu'il ne s'agisse là d'un récit à second degré, pur fruit de l'imagination d'un écrivain s'exerçant à la thématique africaine pour les besoins d'un nouveau livre...

L'écriture de Chevillard est l'exemple par excellence de l'écriture ludique, pour ne pas dire postmoderne, fondée sur le principe d'un « déplacement » incongru (Audet, 2008). Irrésistiblement drôle et tout à fait inhabituelle dans sa manière de tisser le récit, elle s'inscrit dans ce courant de la littérature contemporaine qu'on appelle « fictions joueuses » (Blanckeman, 2002 : 59) pour leur goût invétéré de parodie et de subversion des conventions romanesques traditionnelles. Contre les idées de nouveauté et d'originalité qui généraient la production littéraire de la modernité, cette littérature renoue avec le récit, gravement endommagé par les pratiques expérimentales des avant-gardes, son intention n'est pourtant pas de restituer ce dernier dans sa forme conventionnelle. Tout un éventail de procédés est mis en œuvre à travers lesquels les écrivains s'emploient de retrouver le romanesque sans pour autant s'y replonger naïvement. Emblématique de l'esthétique de Chevillard, le principe de déplacement assure toute l'originalité de cette écriture qui excelle à raconter des histoires de travers, en se jouant des règles de la narrativité et en déjouant les horizons d'attente du lecteur. S'il se manifeste, dans la plupart des textes de l'écrivain, dans un penchant invétéré pour les digressions, les histoires secondaires et autres développements hors propos principal, ce déplacement prend, dans *Oreille rouge*, la forme toute différente d'un jeu de dégonflement de la trame romanesque. Écartant les événements au point d'évacuer l'intrigue, le texte de Chevillard « opère une universelle néantisation » (Jourde, 1993 : 204) et s'approche – à sa propre manière, par ailleurs quelque peu paradoxale – des pratiques postmodernes des autres écrivains de Minuit qui procèdent au retour du récit à travers un « minimalisme narratif » (Revaz, 2009 : 141). Or, bien qu'on puisse en avoir l'impression, le but de Chevillard n'est pas de poursuivre la destruction du romanesque entamée jadis par les représentants du Nouveau Roman. Son projet consiste plutôt à déconstruire les mécanismes de la narration classique et à redistribuer les ingrédients de la fiction pour produire un récit retors et déphasé mais d'autant plus prenant, vif et comique.

BIBLIOGRAPHIE

- Audet, R. (2006): « La narrativité est affaire d'événement », in R. Audet et al., *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines. Arts visuels, cinéma, littérature*, Paris : Dis Voir, p. 7-35.
- Audet, R. (2008): « Éric Chevillard et l'écriture du déplacement : pour une narrativité pragmatique », in A. Mura-Brunel (dir.), *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, Amsterdam – New York : Rodopi, p. 105-116.
- Bakhtine, M. (1982): *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris : Gallimard.
- Bessard-Banquy, O. (2003): *Le roman ludique*, Paris : Presses Universitaires du Septentrion.
- Blanckeman, B. (2002): *Les fictions singulières. Étude sur le roman contemporain*, Paris : Prêtextes Éditeur.
- Chevillard, É. (2001): « Écrire pour contre-attaquer » (entretien avec Olivier Bessard-Banquy), *Europe*, n° 868-869, en ligne http://www.eric-chevillard.net/e_ecrirepourcontreattaquer.php (consulté le 27 mai 2013).
- Chevillard, É. (2005): *Oreille rouge*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Combe, D. (1990): « – 'La marquise sortit à cinq heures...' – Essai de définition linguistique du récit », in *Le français moderne*, n° 3-4, p. 155-166.
- Genette, G. (1969): *Figures II*, Paris : Le Seuil.
- Greimas, A. J. (1966): *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris : Larousse.
- Jérusalem, Ch. (2004): « La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », in B. Blanckeman et J.-Ch. Millois (dir.), *Le roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris : Prêtextes Éditeur, p. 53-77.
- Jourde, P. (1993): « Les Petits Mondes à l'envers d'Éric Chevillard », *La Nouvelle Revue Française*, n° 486-487, p. 204-217.
- Revaz, F. (2009): *Introduction à la narratologie*, Bruxelles : De Boeck – Duculot.
- Ricœur, P. (1984): *Temps et récit*, tome II, Paris : Le Seuil.
- Ricœur, P. (1985): « Réponse », in D. Carr, Ch. Taylor, P. Ricœur, « Table ronde / Round Table. Temps et récit, volume I », *Revue de l'Université d'Ottawa*, n° 55, p. 301-322.
- Tadié, J.-Y. (1996): *Le Roman d'aventures*, Paris : Quadrige/PUF.
- Tomachevski, B. (1965): « Thématique », in : T. Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris : Le Seuil, p. 263-307.
- Wagner, F. (2001): « Retours, tours et détours du récit. Aspects de la transmission narrative dans quelques romans français contemporains », *Poétique*, n° 165, p. 3-20.