HAL
open science

Rhétorique de l'amplification et parodie dans "Le vaillant petit tailleur" d'Éric chevillard

Sophie Jollin-Bertocchi

To cite this version:

Sophie Jollin-Bertocchi. Rhétorique de l'amplification et parodie dans "Le vaillant petit tailleur" d'Éric chevillard. La langue de Chevillard ou "le grand déménagement du monde", Cécile Narjoux; Sophie Jollin-Bertocchi, Jan 2012, Saint-Quentin-en-Yvelines, France. hal-04043504

HAL Id: hal-04043504

https://hal.uvsq.fr/hal-04043504

Submitted on 23 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

RHETORIQUE DE L'AMPLIFICATION ET PARODIE DANS *LE VAILLANT PETIT TAILLEUR* D'ÉRIC CHEVILLARD

Sophie Jollin-Bertocchi, Université Paris-Saclay, UVSQ / CHCSC

Le Vaillant petit tailleur s'offre d'entrée de jeu comme un projet de réécriture, celui d'un conte traditionnel dont il conserve le titre, ce qui constitue un premier indice de la parodie, et c'est dans le registre littéraire qu'Eric Chevillard inscrit son écriture dès le préambule. Mais le récit est ensuite émaillé de traits d'oralité ou de langue populaire qui problématisent le rapport à la norme, contrastes provoquant des effets comiques. Les marqueurs du régime littéraire, à la lisière de l'archaïsme, sont nombreux dans le récit, tant sur le plan lexical que sur le plan morphosyntaxique. Langue classique et registre littéraire entretiennent une certaine proximité, Chevillard pointe d'ailleurs explicitement l'esthétique classique en la stigmatisant lorsqu'il écrit « La peinture de facture classique est d'ailleurs assez vilaine » (p. 56[1]) à propos du tableau d'Elisabeth Jerichau-Baumann représentant le portrait des frères Grimm. D'après G. Lanson, la phrase courte, critère de la phrase classique, demeure celle de la prose d'art au XXe siècle[2]. Or, dans *Le Vaillant petit tailleur*, le recours ponctuel à l'archaïsme entre en tension avec l'absence de sobriété de la phrase. L'inflexion rhétorique qui caractérise le régime d'écriture littéraire est plutôt du côté de l'amplification – dont la digression est l'une des figures –, définie par G. Molinié comme « le moteur […] d'un certain grand style[3] ». Du fait que l'amplification « consiste à étendre une unique information centrale sous plusieurs expressions, des mots ou groupes de mots à un ensemble de phrases[4] », elle ressortit au cœur même du projet d'écriture de Chevillard dans *Le Vaillant petit tailleur* : transformer un conte d'une quinzaine de pages en une œuvre personnelle aux dimensions romanesques. Ce n'est donc pas le versant qualitatif de l'amplification, incarné par des figures telles que l'hyperbole ou la comparaison, qui m'intéressera ici, mais le versant quantitatif, celui qui touche à la phrase et à ses constituants, et qui se déploie ostensiblement dans le cadre d'un projet « humoristique[5] ».

Olivier Bessard-Banquy parle de « sabotage de la rhétorique classique[6] », de « détournement organisé des figures de style[7] ». L'on peut suspecter les excès de la phrase de correspondre à une telle stratégie dans *Le Vaillant petit tailleur*. Je m'interrogerai donc sur la valeur de l'exagération syntaxique qui investit le récit[8]. Comment Chevillard repousse-t-il les limites de la phrase ? Dans quelle mesure cette rhétorique de l'amplification participe-t-elle d'un projet parodique et à quelles fins ? J'aborderai la question en premier lieu à partir d'un type particulier d'expansion syntaxique, la subordonnée relative comme marqueur littéraire, puis j'élargirai aux modèles de la phrase revisités pour tenter d'en montrer la convergence vers un effet parodique.

---

[1] Toutes les références de page renvoient à la collection « Folio » Gallimard.

[2] Stéphane Chaudier, « La référence classique », dans *La Langue littéraire*, dir. Gilles Philippe et Julien Piat, Paris, Fayard, 2009, p. 286.

[3] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Larousse, Le Livre de Poche, 1992, p. 46.

[4] *Ibid.*, p. 152.

[5] Pascal Riendeau, « Des leurres ou des hommes de paille ». Entretien avec Chevillard, dans *Roman 20/50*, n°46, décembre 2008, p. 17. Cf. l'amplification parodique des *Lettres portugaises* par Musset.

[6] « La Rhétorique du loufoque », p. 151.

[7] *Ibid.*, p. 152.

[8] « […] désinvolture délibérément euphorique […] ayant pour caractéristique de rappeler sur un mode à la fois hyperbolique et parodique la perte déjà réalisée de toute dimension d'autorité […] » (Marie-Odile André, « Un vaillant petit Chevillard », dans *Chevillard, Echenoz. Filiations insolites*, dir. Aline Mura-Brunel, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008 p. 122).

1. LES RELATIVES COMME MARQUEURS LITTERAIRES

Seront envisagés successivement l'usage du relatif composé *lequel*, la relative imbriquée, les modifications de la place des constituants, le relatif de liaison et enfin les figures de style liées aux relatives.

1.1. Le relatif composé

A côté de la série des formes simples, très représentée, le relatif composé *lequel* tend à constituer un marqueur de la langue littéraire[9]. La *Grammaire méthodique du français* indique en effet que « [l]'emploi de *lequel* (pronom ou déterminant), archaïsant et rare, est réservé aux énoncés juridiques où il supprime l'ambiguïté qui serait produite par *qui*[10] ». Les conditions d'emploi du pronom peuvent être illustrées par deux exemples dans le texte de Chevillard[11] :

> (1) Hans-mon-Hérisson devenu roi fit venir son père auprès de lui, *lequel* ne reconnut pas l'enfant-hérisson que sa femme avait mis au monde […]. (p. 16).

> (2) […] Mais la réforme qui me tenait le plus à cœur concernait l'enfance de l'homme, *laquelle* allait sous mon règne devenir facultative […]. (p. 29)

Dans la première citation, l'emploi du relatif composé est justifié par sa fonction de sujet dans une relative explicative, son statut syntaxique coïncide d'ailleurs avec le statut social du référent « son père » dans le récit, devenu le sujet du roi Hans, son fils. Dans l'exemple (2) en revanche, le relatif a pour rôle de désambiguïser le référent. En dehors des cas où il n'est ni sujet de la relative, ni désambiguïsant, sa présence correspond à une pure variante du relatif simple, et par conséquent il introduit un léger décalage littéraire :

> (3) […] il n'est pas impossible d'y atteindre une forme de béatitude, *laquelle* on s'emploiera dès lors à perpétuer […]. (p. 144)

Typique d'un usage archaïque, le déterminant relatif *lequel* n'apparaît que dans trois occurrences regroupées, où il est associé à un motif médiéval, ce qui confirme sa connotation archaïque :

> (4) […] les cornes de leurs licornes – *lesquelles* cornes étant indestructibles et difficiles à cacher, ils ont beau jeu de les faire passer pour des dents de narval.
>
> *Lequel* narval […] les cornes de leurs licornes – *lesquelles* licornes ensuite ils ont beau jeu de faire passer pour des chevaux. (p. 149)

---

[9] « *Lequel* en fonction de sujet ou d'objet est jugé 'rude' et 'extrêmement dur' selon Vaugelas (*Rem.*, p. 49). L'emploi de cette forme ne peut se justifier que par la volonté d'éviter l'équivoque. Dès le début du XVIIe siècle, on observe chez les meilleurs auteurs […] la substitution de *qui*, comme de *que* à *lequel*. » « Dès le début du XVIIe siècle, H. d'Urfé élimine la forme composée, au profit notamment de *dont* ; et le maintien de *duquel* au lieu de *dont* peut, après 1660, rendre compte d'une *parlure* » (Anne Sancier-Château, *Introduction à la langue du XVIIe siècle*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1993, p. 57 et 60). Notons également l'ambivalence du pronom adverbial *dont*, d'un usage fréquent dans *Le Vaillant petit* tailleur, qui tend à s'imposer en français contemporain au détriment du relatif composé équivalent *duquel*, et qui est symptomatique de la dualité du style de Chevillard : « À l'écrit, aussi bien qu'à l'oral soutenu, *DONT* est d'un usage fréquent, bien que sa maîtrise soit habituellement perçue comme difficile ». Dans la citation suivante, la reprise du relatif dans une construction symétrique en fait l'objet d'une d'insistance : « […] cette innocence imbécile qui était la mienne, dont je n'avais même pas conscience, ce bonheur complet dont je n'avais pas su jouir […] » (p. 176).

[10] Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat, René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 480.

[11] C'est moi qui souligne dans les citations.

L'autre fait intéressant dans cet extrait est la position du déterminant relatif en ajout successivement après un tiret parenthétique, et après un point. Comme l'observe B. Combettes, le relatif composé *lequel* « est doté, depuis sa création, de propriétés qui lui permettent d'introduire des propositions qui relèvent davantage de la parataxe que de l'hypotaxe, la valeur anaphorique l'emportant, en quelque sorte, sur la fonction de subordonnant, il n'est donc pas étonnant que ce type de marqueur – au demeurant beaucoup moins fréquent que les relatifs simples – apparaisse en position d'ajout […][12] ».

1.2. La relative imbriquée

La relative imbriquée est un tour courant en français classique, dans *Le Vaillant petit tailleur* elle constitue un hapax qui pointe malicieusement la virtuosité du régime littéraire :

> (5) […] le chat retrouve […] sa balle, *dont* il est loin de se douter qu'elle aussi […], elle a rebondi partout […]. (p. 100)

Le tour est rendu saillant par le contraste avec la construction segmentée – peu répandue dans le récit – plus liée à l'oralité, qui est présente dans la complétive « elle aussi […], elle a rebondi […] ».

Les connotations archaïques du tour imbriqué, comme d'ailleurs du relatif composé, sont fréquemment soulignées par l'environnement textuel immédiat, caractérisé par d'autres traits grammaticaux, et surtout lexicaux, de langage recherché :

> (6) […] *lequel* en effet finit par le laisser *choir* dans un buisson qui amortit sa chute. (p. 53)

> (7) Le verbe broder a pris en littérature une signification contestable qui n'est *certes* pas celle à *laquelle* je pense lorsque j'évoque l'autorité de la chose brodée. Il *ne saurait* s'agir en effet d'en rajouter, de déraisonner à partir de quelques faits *succincts* […]. (p. 64)

> (8) Par un heureux hasard, en effet, nous étions tous d'excellents pongistes, à l'exception pourtant de mon voisin de chambre, *lequel*, *non* content de n'être *nullement affecté* par la mort de son grand-père, prétendait avoir *occis* lui-même le vieillard …]. (p. 93)

1.3. Modifications de la place des constituants

Le cadre de la relative permet traditionnellement certaines modifications de l'ordre des constituants, remaniements empreints d'une connotation littéraire que l'on observe précisément dans le récit de Chevillard. Conformément au principe classique de netteté, la règle de proximité immédiate du relatif avec son antécédent a pour but d'éviter d'éventuelles ambiguïtés[13]. La disjonction entre l'antécédent et le relatif n'est tolérée que si elle n'entraîne pas d'équivoque :

> (9) Puis *le jour* se lève *qui* dissipe les songes […]. (p. 51)

> (10) Je tremble pour *lui*, impavide, *qui* s'est assis à califourchon […]. (p. 124)

Dans la citation (11), le sens de l'énoncé permet très vite d'écarter l'ambiguïté virtuelle (le verbe *prier* a normalement pour sujet un animé humain), mais sans éliminer totalement l'interprétation littérale, en vertu du registre facétieux qui caractérise le texte, et en particulier de la pratique attestée de la lecture « au pied de la lettre » :

---

[12] Bernard Combettes, cité par Sabine Pétillon, « Affectation de subjectivité : le point intempestif dans une configuration infrasyntagmatique. Le cas du syntagme nominal », *L'Information grammaticale*, n°130, mars 2011, p. 34.

[13] Nathalie Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 1998, p. 178.

(11) Le vaillant petit tailleur ne semble pas en prendre exactement la mesure qui me prie sans autres façons de regarder où je mets les pieds. (p. 115)

De manière significative, une telle configuration syntaxique, outre sa connotation littéraire, correspond également à la dynamique de l'ajout déjà évoquée à propos du relatif *lequel*.

(12) *La brume du sommeil* nous la dérobe *où flottent* un instant, seules visibles, les deux rondelles de taffetas noir […]. (p. 221)

Dans l'exemple (12), nous remarquons que la disjonction du relatif avec son antécédent va de pair avec l'inversion de l'ordre sujet-verbe, altération courante dans la langue littéraire ou recherchée, quand le pronom relatif n'est pas le sujet, ce qui produit une saturation du marquage littéraire.

1.4. Le relatif de liaison

Le tour « préposition + *quoi* » constitue la principale trace de l'usage classique du relatif de liaison. En français moderne, « l'emploi prépositionnel de *quoi* ne se rencontre que dans une structure où *quoi* représente un pronom neutre ou [la] proposition précédente »[14] (son contenu sémantique). Le relatif équivaut alors à une relation de coordination entre les deux propositions. Il arrive d'ailleurs que le tour se fige au début d'une phrase, accentuant la valeur coordonnante du relatif :

(13) *En conséquence de quoi* je fus déclaré apte et bon pour le service. (p. 88)

Au XVIIe siècle, *quoi* pouvait « renvoyer à un inanimé singulier ou pluriel », emploi attesté dans *Le Vaillant petit tailleur*, qui réactive l'usage classique :

(14) […] un masque funéraire en cire […] et quelques photographies du cadavre au visage blême lui tenaient ainsi compagnie, *devant quoi* il demeurait prostré tout le long du jour au service de la France. (p. 92)

D'autre part, les relatives introduites par le relatif simple en ajout après un point renouent avec l'usage classique du relatif de liaison (14) et constituent une nouvelle incarnation de la figure d'ajout. La présentation typographique calquée sur le modèle poétique dans l'exemple (15) affiche une triple expansion nominale dans un apparent parallélisme en contradiction avec l'enchaînement syntagmatique (en réalité l'antécédent change à chaque relative) :

(15) […] à la surprise du conservateur incapable de s'expliquer cet engouement subit.

Qui ne dura pas […]. (p. 57)

(16) Surmoi arrache un bouleau et le plante dans l'œil de Ça.

Qui arrache un frêne et l'enfonce dans la gorge de Surmoi.

Qui arrache un tremble et le fiche dans l'oreille de Ça.

Qui arrache deux mélèzes et les visse dans le nez de Surmoi. (p. 125)

1.5. Relatives et figures de construction

Série de relatives et hypozeuxe

[14] Anne Sancier-Château, *Introduction à la langue du XVIIe siècle, op. cit.*, p. 58.

D'un point de vue non plus qualitatif mais quantitatif, nous pouvons relever des relatives en série qui forment des hypozeuxes (parallélismes), dans les séquences (17) et (18) par exemple :

> (17) […] c'était une ornière cent fois parcourue *où* je me râpais les flancs, un étroit boyau […] *où* nul ne voulait me suivre et *qui* s'enfonçait […], le sordide labyrinthe de soi *où* personne d'autre jamais ne s'aventure, *où* j'errais […]. (p. 190-191)

> (18) Et si cette même araignée voulait bien […] boire […] les lymphes interstitielles stagnantes *où* je m'enfonce […], dissoudre […] le moi envahissant *qui* enfle sous ma peau et m'étouffe, dévorer les huit mètres d'entrailles dans *quoi* chacun de mes élans se prend la cheville et s'empêtre, afin de rendre léger ce corps pesant *qui* m'encombre et me paralyse. (p. 209)

Comme elles ont ici respectivement pour objet le « labyrinthe » et les « entrailles », il s'instaure une connivence à la fois symbolique et ludique de la structure syntaxique avec l'isotopie de la séquence.

Relatives en fin de phrase et hyperbate

J'ai déjà évoqué un certain nombre de configurations de figures d'ajout. En fin de phrase, une simple relative explicative crée un effet de relance à la clausule qui s'apparente également à une figure d'ajout, voire à une hyperbate. Certains spécialistes distinguent *hyperbate* et *figure d'ajout*, « cette dernière ne mettant pas en cause la linéarité du discours, contrairement à l'hyperbate qui oblige à une régressivité de la lecture[15] ». L'hyperbate, entendue ici au sens de perturbation de la phrase « par rallonge »[16], a partie liée avec l'amplification, comme le suggère son sens étymologique « excessif, énorme, extraordinaire[17] ». Dans la citation (19), le verbe de la relative – « rouvre » – dénote précisément le mécanisme de réouverture et introduit une disjonction thématique, tandis que dans la citation (20), la relative lexicalise à deux reprises l'effet de clausule (« choir », « chute ») :

> (19) Le récit a gagné en densité, en profondeur, il n'a rien perdu de sa vivacité, sans doute est-il même plus enlevé ainsi, sinon aussi enjoué que son malicieux héros, *lequel* en riant à belles dents rouvre grand sa porte et nous invite à entrer. (*VPT*, 32)

> (20) La neige a de grands pieds, le petit tailleur ne peut faire autrement que de marcher dessus, mais il ne pèse rien et, parvenu au sommet de la montagne, il continue quelque temps encore sur sa lancée, dans l'azur, voilà un prodige que les frères Grimm se sont bien gardés de rapporter, soucieux seulement des ruses et des astuces de leur personnage et lui déniant tous les pouvoirs merveilleux ou magiques dont ils ont doté avec générosité les héros des autres contes, on se demande pourquoi ce traitement différent tandis que le petit tailleur sous nos yeux s'élève bel et bien dans les airs simplement en agitant les jambes et en secouant les épaules pour forcer l'aigle royal à lâcher prise, *lequel* en effet finit par le laisser choir dans un buisson qui amortit sa chute. (*VPT*, 53)

Dans l'exemple (21) enfin, la réouverture se signale par son étendue :

> (21) […] des voies carrossables qui coupent toujours au plus court et laissent les ingénieurs des ponts et chaussées pantois et verts de rage, lesquels croyaient s'être donné du travail pour douze ans en dessinant dans l'azur de leur cabinet ces mêmes routes tout en courbes et méandres et telles que seules auraient pu les emprunter sans se démettre quelque chose les fleuves et les couleuvres. (VPT, 34)

---

[15] Anne-Marie Paillet et Claire Stolz, « Introduction », dans *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, Paris, Presses Universitaires de Paris Sorbonne, 2011, p. 12.

[16] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, *op. cit.*, p. 166.

[17] Définition donnée par le dictionnaire Bailly, citée dans Anne-Marie Paillet et Claire Stolz, « Introduction », dans *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, *op. cit.*, p. 9.

Les occurrences en « annexes » ne semblent pas systématiquement témoigner du « mouvement énonciatif de prise de recul, de position distincte, de non coïncidence, de point de vue différent par rapport au support de l'annexe ; bref, de polyphonie[18] » qui caractérise généralement les ajouts après le point ; elles introduisent souvent un décalage par rapport à l'usage habituel. Peut-on dès lors parler d'un « sabotage » de la figure d'ajout par E. Chevillard ? L'emploi à contrepied manifeste plutôt une prise de distance vis-à-vis du procédé lui-même, déplaçant la polyphonie du décrochage énonciatif au texte en général.

Au terme de ce parcours des relatives, affectées à une esthétique de la description, il est possible d'affirmer qu'elles s'avèrent être des marqueurs littéraires à double titre. Chevillard s'appuie sur des tours classiques comme empruntés à une esthétique surannée à laquelle *Le Vaillant petit tailleur* se réfère sans y appartenir. Le saupoudrage de ces usages littéraires semble correspondre globalement à une invitation à une lecture connotative. Ce même usage des relatives emprunte le chemin de figures rhétoriques de l'emphase, laquelle forge l'énergie du style nécessaire au « grand déménagement du monde ». L'excès pointe à travers l'hypozeuxe, mais surtout à travers les figures d'ajout et l'hyperbate, « élément de la langue littéraire d'aujourd'hui, certes, mais aussi de la langue classique[19] », qui, dans le texte de Chevillard, ne jouent pas pleinement leur rôle de décrochage énonciatif. L'excès trahit l'excitation, l'exaltation du passage à la limite de la phrase incarné par ces figures, et des écarts par rapport à l'usage attendu de ces mêmes figures qui les inscrit dans un mouvement réflexif. Voyons à présent à quels autres modèles d'amplification de la phrase s'associent les excès de la relative pour asseoir la dimension caricaturale.

2. AMPLIFICATION DE LA PHRASE ET PARODIE

2.1. Projet humoristique et parodie

D. Rabaté qualifie l'œuvre de Chevillard de « délibérément ludique, et d'une inventivité débridée[20] ». L'humour, selon les propos de l'écrivain, « [c]'est l'écriture même. […] Il me semble que toute phrase aspire à se dénouer dans un rire[21] ». Adoptant une position singulière dans le paysage littéraire, Chevillard décline son humour de différentes manières, et notamment ici sur le mode parodique. D. Sangsue propose de la parodie une définition qui s'appuie sur celle de G. Genette dans *Palimpsestes*[22], en l'élargissant : « La parodie serait ainsi la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier[23] ».

La première question qui se pose est celle de la cible : un récit populaire comme hypotexte, cela n'est pas sans faire songer à Rabelais, puisque *Pantagruel* a également un hypotexte populaire (*Grandes et inestimables chroniques du géant Gargantua*). Une définition plus extensive de la parodie accepte parmi les cibles possibles non seulement un texte, mais aussi « une école, une manière, un genre, un groupe d'œuvres sur le même thème,

[18] Sabine Pétillon, « Affectation de subjectivité : le point intempestif dans une configuration infrasyntagmatique. Le cas du syntagme nominal », art. cit., p. 36.
[19] Anne-Marie Paillet et Claire Stolz, « Introduction », dans *L'Hyperbate. Aux frontières de la phrase*, *op. cit.*, p. 11.
[20] Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions », dans *Le Roman français contemporain*, 2007, p. 30.
[21] Dans Daniel Lemi, « Entretiens : questions – réponses », *Article XI*, 27 septembre 2008 ; en ligne sur ttp://www.article11.info/spip/spip.php?article108.
[22] Il distingue la parodie du pastiche : la première est la transformation simple (ou directe) d'un texte, tandis que le pastiche est une transformation indirecte, c'est-à-dire l'imitation d'un style.
[23] Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires », 1994, p. 74.

l'œuvre entière d'un auteur, etc.[24] ». À travers la réécriture d'un texte particulier, je postulerais volontiers que la cible de la parodie dans *Le Vaillant petit tailleur* est, au-delà du texte des frères Grimm, radicalement le style littéraire lui-même dans son ensemble, puisque l'enjeu d'écriture est pour l'auteur de rendre littéraire un récit populaire.

Le Vaillant petit tailleur se rattache également à la parodie par sa dimension comique, « prégnante dans la conscience parodique classique », comme le souligne A. Bouillaguet : « Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur[25] ». La virtuosité ludique de Chevillard se déploie dans l'espace indéfiniment malléable de la *phrase* – lexie récurrente dans les citations (22) à (26) :

> (22) La campagne frémit d'aise. Les arbres ondulent doucement dans le vent parfumé et la littérature est faite de *phrases* comme celle-ci […]. (p. 22)
>
> (23) […] j'écris pour elle mes plus belles *phrases* […]. » (p. 82)
>
> (24) […] en jouant sur les mots pour tourner chaque *phrase* à son avantage […]. (p. 94)
>
> (25) Le vaillant petit tailleur ne serait-il donc pour l'auteur de ces lignes qu'une figure de rhétorique, un élément juste un peu plus voyant et sautillant de sa *syntaxe*, l'agent grammatical chargé des tours nouveaux et des effets de poésie ? (p. 95)
>
> (26) […] en élaguant beaucoup, *en ajoutant énormément*, en précisant ce qui se dérobait dans le flou et même dans le non-dit, en retravaillant chaque *phrase* […]. (p 157)

Ces commentaires à portée métatextuelle font partie des signaux de la veine parodique, parmi lesquels on peut encore citer l'insertion d'une petite unité parodique dans le préambule – le conte de *Hans-mon-Hérisson* –, le commentaire narratorial (« Quelques personnages archétypaux piégés là dans des postures grotesques […] » p. 8), les décrochages de niveaux et de registres de langue, ou bien encore les jeux sur le signifiant : ainsi l'allitération et l'assonance conjointes dans les relatives suivantes : « dont on a dit » (p. 27) et « dont ils ont doté » (p. 53). C'est donc le macrotexte qui plaide pour une lecture parodique de l'amplification au niveau phrastique.

2.2. Les modèles de la phrase revisités

La paraphrase, qui est l'une des figures majeures de l'amplification, apparaît de manière emblématique à deux reprises dans le préambule :

> (27) Mes états de service plaident en ma faveur. J'irais volontiers jusqu'à dire qu'ils valent désignation. J'estime en effet avoir fourni assez de preuves de mes compétences en la matière pour me sentir autorisé à occuper cette place vacante sans me faire prier davantage. (p.8)
>
> (28) C'est bien la fameuse histoire telle qu'on la connaît déjà. Nous l'avons lue enfants […]. Tout le monde connaît cette histoire. Pour certains d'entre nous, même, il faut bien l'avouer, on en a soupé, on n'en peut plus. J'ose espérer que personne n'a l'intention de nous en rebattre les oreilles. (p. 10-11)

Elle fonctionne dans ces exemples principalement au niveau interphrastique. Au niveau intraphrastique, les relatives font partie d'un vaste dispositif d'expansion qui produit un certain nombre de phrases longues. En cela *Le Vaillant petit tailleur* se distingue d'autres textes de Chevillard (par exemple *Oreille rouge*). Il revisite les modèles littéraires que sont la phrase accumulative de la description ou la phrase périodique à travers des phrases hyperboliques, « monstrueuses[26] ».

---

[24] *Ibid.*, p. 58.

[25] Annick Bouillaguet, *L'Ecriture imitative. Pastiche, parodie, collage.*, Paris, Nathan-Université, 1996, p. 14 et 19.

[26] Dans Daniel Lemi, « Entretiens : questions – réponses », art. cit.

La phrase accumulative semble être l'une des principales cibles. L'énumération est exemplifiée par la série fantaisiste aux connotations rabelaisiennes des « cent défis et exploits » (p. 192-193). La séquence phrastique la plus spectaculaire à cet égard est sans doute celle qui s'étend sur les pages 19 à 23, phrase hors norme présentée sous la forme d'alinéas séparés par un blanc :

> (29) […] riant de la fleur, prétentieuse beauté qui a le grand tort de prendre mon œil et ma narine pour deux boutonnières
>
> riant du fruit tombé plus bas que terre tandis que le légume vaillamment monte en graine
>
> mais riant aussi du légume nommé céleri-rave ou pois chiche tandis que la cerise tout de même est appelée cerise […] (p. 20)

La séquence commence par un long paragraphe (p. 19-20) puis connaît un développement globalement croissant du point de vue de la taille des paragraphes, ce qui en fait une forme symbolique de l'amplification. Le jeu typographique, sur le mode du verset, ajouté à l'anaphore (« riant ») rattache la phrase au genre poétique, entendu comme parangon de la littérarité. Le principe d'accumulation fonctionne à fort régime dans cette phrase, comme on le voit aussi dans l'extrait (30) :

> (30) […] riant de ces choses donc et ne cessant d'en rire que pour reprendre ma respiration et repartir de plus belle, riant sans joie, sans motif, pour rien, riant sans fin d'un rire qui m'échappe, fait de tous mes cris rapprochés, fait d'autres cris encore, entendus devant des tombes, qui se reforment ainsi dans ma bouche et partent en salves, en rafales, moi premier surpris de ce rire qui me traverse comme une trombe, comme une horde, comme un train, qui s'ouvre un passage en moi, comme un bébé naissant trop gros, trop large, qui va me déchirer, qui va me décrocher la mâchoire, qui pointe d'abord une tête hurlante, cramoisie, sans visage, puis péniblement pousse dehors son corps contrefait, plié en deux, un corps de bossu agité de tremblements et de sursauts qui me laissent rompu, pantelant, effondré […]. (p. 23)

Les nombreux redoublements fonctionnels (épithètes, compléments circonstanciels, attributs du COD) se conjuguent à des répétitions lexicales dans cette séquence qui progresse par ajouts (épithètes détachées, apposition) et par amplification infra-syntagmatique (« un corps de bossu agité de tremblements et de sursauts qui me laissent rompu, pantelant, effondré »). Il convient d'ailleurs de noter que l'amplification infra-propositionnelle est très importante dans le récit. Une telle phrase met donc en avant la répétitivité syntaxique comme forme parodique.

Dans d'autres phrases, l'expansion s'opère globalement au niveau propositionnel, les unités concernées présentent alors un profil périodique, comme dans la citation (31) où le subjonctif plus-que-parfait à l'ouverture en est un indice :

> (31) Il eût été dommage de laisser aussi se corrompre sur place tous ces arbres déracinés, ces magnifiques chênes, hêtres ou châtaigniers, *alors qu*'il est si simple de les débiter proprement en copeaux puis de dissoudre ces copeaux dans l'eau par cuisson sous pression au moyen d'adjuvants spécifiques, mélange de soude et de sulfure de potassium ou anhydride sulfureux, de recueillir ensuite dans la partie inférieure du lessiveur la cellulose ainsi isolée et une certaine proportion utilisable des hémicelluloses *tandis que* l'eau résiduaire contenant les éléments indésirables du bois désormais dissous est évacuée, enfin d'amener par un système classique de canalisations la pâte chimique obtenue jusqu'à la machine à papier *qui* infatigablement presse, compacte, sèche, formate et distribue les feuilles *où* ces lignes s'impriment au fur et à mesure, et certes il est admirable et peu commun *que* le papier d'un livre soit fourni à l'auteur par son héros même, il y a là me semble-t-il un progrès *qui* ne se résume pas à un gain de temps mais profite à la qualité de l'œuvre entière, *laquelle* gagne en cohérence, en conscience claire et sensible d'elle-même, le lecteur n'étant pas exclu de cette coopération resserrée de tous les protagonistes de l'histoire *puisqu*'il tient dans ses mains sous sa forme quintessenciée par les acides l'objet

> même du récit *dont* il est dorénavant, non plus un spectateur genre badaud, impuissant et niais, mais bien un vigoureux acteur jonglant lui aussi avec ces troncs de hêtres *comme* avec des fétus – chaque page entre ses doigts fait entendre ce bruissement de feuillage, ce battement d'ailes affolées de la forêt sauvage *que* nulle description littéraire ni aucun artifice d'édition ne sauraient restituer parfaitement, aussi bien eût-il été superflu d'imprimer plutôt notre histoire sur un de ces papiers de fabrication artisanale, épais *comme* la main du bonhomme, dans la trame *desquels* on peut voir en filigrane, pris dans la pâte, une souche vermoulue, un nid, un gland, un bolet comestible, un choucas vivant et des laissées de sanglier, superflu et sans doute même péniblement redondant. (p. 128-129)

La dominante de cette phrase est l'enchaînement continu, la proposition régie devenant la proposition rectrice d'une nouvelle subordonnée, selon le style caractéristique de Proust. La complexité propositionnelle tient d'une part à la multiplicité des subordonnées – notamment relatives –, et d'autre part à un certain flou de la structure globale. Sur le plan sémantique, nature et culture se connectent de manière plaisante par le truchement des registres scientifique et technique de la fabrication du papier. Quant au critère rythmique, il est difficilement perceptible dans cette phrase où la longueur des groupes varie sans cesse. C'est bien là aussi que se niche la parodie, dans la perte des repères provoquée par l'amplification, quête étourdissante où l'auteur s'approprie la phrase en repoussant ses limites.

D. Sangsue souligne l'ambivalence de la parodie, pratique paradoxale qui est à la fois un « acte d'opposition littéraire » et une marque d'adhésion à l'hypotexte. Si la visée critique est nettement affirmée dès les premières lignes du *Vaillant petit tailleur* (citation 28), la prolifération de la phrase ressortit à une sorte de fascination pour le style.

La valeur doublement littéraire des relatives repose à la fois sur la connotation archaïque de certains tours, et sur leur implication dans des figures rhétoriques, en particulier l'hyperbate, qui associent en un même geste scriptural littérarité et amplification dans le cadre de la phrase. Les relatives classiques sont récupérées par un projet ludique, et les figures d'ajout qui vont jusqu'à transgresser la limite phrastique, habituellement engagées dans divers décrochements énonciatifs ou informationnels, ne se conforment que de manière aléatoire à cette valeur. Plus largement, à travers l'abondant usage de l'expansion syntaxique, *Le Vaillant petit tailleur* revisite les modèles de la phrase accumulative et périodique en usant de la dynamique à l'extrême, repoussant les limites de la phrase, selon une écriture parodique dont la cible est tout autant qu'un texte particulier qui sert sans doute de prétexte, une certaine phrase emblématique du régime littéraire, voire le processus de création lui-même. Dans ce contexte, ne pourrait-on formuler l'hypothèse d'une forme syntaxique de l'humour ? *Le Vaillant petit tailleur* appartient à ces « fictions critiques [qui] ont en commun de défaire les codes malmenés du roman » et d'instaurer un « dialogue permanent avec l'héritage littéraire » (p. 31), pour reprendre les propos de D. Viart[27]. Mais la critique touche aussitôt à l'autocritique. Bien au-delà d'une fonction critique par rapport à une cible identifiée, la propension à l' « infinitisation de la phrase », selon l'expression de L. Jenny[28], l'exubérance syntaxique manifestent une vision jubilatoire de la liberté de l'écrivain, mais aussi de sa générosité.

[27] Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature : comment penser la littérature contemporaine ? », dans *Le Roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*, dir. Bruno Blanckman et Jean-Christophe Millois, Paris, Prétexte Editeur, 2004, p. 29.

[28] *La Parole singulière*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », p. 173.